

حين بدت "علامات" على الفرحين بها في بداية عامها الثامن كانت وماتزال تطمح فيمن يشد عضدها ، ويقوي أزرها من قرائها الكرام ، وفي أن تسمع أصواتهم ومقترحاتهم ، وكانت تعدهم ألا تكون وحيدة في ساحة يلقيها هاجس المشروعات الثقافية بعامة ، والأدبية بخاصة ، فكانت تتمنى أن يضاف لها رصيفات ، وأخوات تسعد بوجودهن ، فوعد القائلون على النادي أن يكون معها إضافة - "نوافذ" و"الراوي" - مجلة "عبر" التي تعنى بالشعر ، بل لم يكتفوا بهذا إذ تلتفتوا إلى أصول معرفية وجذور نصوصية تصل الماضي بالحاضر ليمتزجا خدمة للمستقبل ، فكان من ثمار هذا مجلة "جذور" التي تعنى بالتراث ، وحين اكتملت هذه المنظومة "علامات" في النقد و"نوافذ" للترجمة ، و"الراوي" للإبداع القصصي ، و"عبر" للإبداع الشعري ، و"جذور" للتراث ، فإن الهاجس لدى هيئات تحريرها أن تستمر هذه الدوريات حتى يكمل بعضها بعضاً ، وأن تناقش محاور أدبية وفكرية تسهم في تفعيل الحركة الأدبية والنقدية والفكرية في عالمنا العربي .

إن أسرة تحرير "علامات" وهي الأخت الكبرى لهذه الإصدارات تشعر بسعادة بلسم ، وهي تتلقى مزيداً من رسائل الزهو بهذه الدوريات "علامات" وسعادتها مزدوجة حين رأت كما من خطابات الثناء والفرح من قراء هذه الإصدارات من الدوريات ومن محبي نادي جدة الأدبي وهذا التواصل سيزيد من المسؤولية ، ويحمل القائمين على هذه الدوريات مهاماً تزيدهم عمقاً بما يصنعون ، وترقباً لما سيستقبلونه من اقتراح

ونصح ، لتستمر المسيرة ، فتزداد نضجاً ، لأنها ستستفيد من كل هذا التواصل بين هذه الدوريات وقرائها الأعضاء ، وهو تواصل تسعى له هذه الدوريات فرحاً واحتفاءً به .

حفل المجلد الثامن (الأعداد ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢) ببحوث ومقالات كونت محاور نقدية ومراجع معرفية ، لعل أبرزها تلك الدراسات التي تناولت الرواية دراسة ونقداً ومناقشة ، ثم تلك البحوث التي طوّقت المصطلح النقدي والشعري ، ومصطلحات الترجمة ، إذ ما فتئت الدراسات تحتاج إلى تأطير لهذه المصطلحات ، ومقاربة لها ، وكان لظاهرة التلقي والتأويل وما وراء النص خطوة في هذا المجلد ، أما الدراسات النقدية التي سمّت بهذا الاسم " النقد " في طروحاتها فكانت منبثة في هذه الأعداد وبحضور جيد ، وقد فرضت نفسها بالتسمية أما ما عداها من بحوث ومقالات فإنها لم تخرج عن النقد ، ولكنها لم تتفرد لعلم النقد أو تاريخه ، بل ظلت نقداً تطبيقياً أي للنقد نفسه وسيجد القارئ العزيز فضلاً من مقالات تناولت نصوصاً شعرية ، وقصصية وروائية ، وهي نصوص اشتغل لها النقد ، وعالجها ، ولم يكن من هذه أن يوردها هنا ، لأنها نصوص مثبتة في مصادرها .

إن " علامات " وهي تبدو لكم ابنة الثمانية الأعوام ، تشعر أنها أضافت سنة حب منكم وبكم ، فهي حفية بذلك ، وسعيدة بسعادتكم ، وتعدكم أسرة التحرير أن تبذل معها ما يجعلكم أكثر فرحاً حين تلمسون الجوانب المضيئة فيها ، وأكثر حرصاً على تجنبها زلة الاجتهاد .

هذا وبالله التوفيق ومنه العون .

أسرة التحرير

ظاهرة التلفر



ARCHIVE
فهرس الأدب
<http://archive.daneshgah.gov.ir>

محمد علي الكردي

ليس من شك في أن ظاهرة التلقي
أو الاستقبال (réception) في الأدب
قد اكتسبت شهرة عالمية بفضل
الأعمال الرائدة التي قدمها " هانز
روبرت جاوس " في إطار
مدرسة " كونسيتانس " ^(١) حول

جماليات التلقي . إلا أنها ليست بظاهرة مجهولة تماماً في إطار المبدعين
أو العاملين بعامة في حقل الدراسات الأدبية ، وذلك حتى قبل ذبوع
شهرة هذه " المدرسة " في المبعينيات . ذلك أن هذه الظاهرة كانت
تعرف من قبل تحت المسمى العريض لعمليات التأثير والتأثر ، ولكنها ،
مثل كل العمليات التي لم ترق إلى مستوى التحديد المصطلحي أو
النظري ، لم تستطع أن تفرض نفسها كظاهرة علمية متعارف عليها ،
وذلك بقدر ما لا تشكل أية واقعة ظاهرة علمية حقيقية بالمعنى الدقيق
للكلمة إلا بعد الوعي بها من جهة ، وتحديد أطرها وماهيتها على
المستوى المفهومي والنظري من جهة أخرى .

من ثم ، كانت ظاهرة التأثير عملية غالبة وذات طبيعة سلبية
بحثة ، بمعنى أن النقاد ودارسي الأدب كانوا كثيراً ما يتحدثون عن
المؤثرات وعن انتقال بعض " القيمات " أو التصورات المتقاربة سواء
في مجال الدراسات الأدبية العامة أو في مجال الدراسات المقارنة من
غير طائل حقيقي يبرجى من وراء هذه المقارنات أو المقاربات إلا تأكيد
حقيقة وهمية : وهي أنه لا جديد تحت الشمس أو إثبات بعض الأولويات
وكأنما القضية كل القضية تقرر في الاعتراف بفضل الآداب أو الثقافات
المأخوذ عنها وليس فيما تصنعه الآداب أو الثقافات الخلقة والمبدعة
بما تأخذ عن غيرها . وقد ترقى أحياناً ظاهرة التأثير إلى مستوى الجدية

حينما يسعى بعض النقاد أو الباحثين ليس فحسب إلى تحديد وظيفة القراءة لدى الكاتب نفسه ، أي ليس مجرد خضوعه لبعض المؤثرات بصورة سلبية وظاهرية بحثة كالقول - مثلاً - بأن نجيب محفوظ قد تأثر بكل من "تولستوي" و"دوستويفسكي" أو "بزرولا" و"بلزاك" و"ديكنز" ، وإنما إلى تحديد العناصر التي استخرجها من هذه القراءات وإبراز عمليات التحويل والتشكيل التي أخضعها لها ، وهو ما ينتهي ، في النهاية ، إلى الاعتراف بأن الكاتب المبدع الحقيقي هو الذي يستطيع ، بما يقدمه من جديد ، الخروج من دائرة التأثير .

أضف إلى ذلك أن موضوع "القراءة" لدى الكاتب لا يمكن تحديده من غير طرح قضية اللغة التي يقرأ بها ، أي لغة أجنبية أم اللغة القومية ؟ وهو ما يطرح بدوره قضية الترجمة وأهميتها في المجال الثقافي القومي ، كما يطرح قضية المستوى الحضاري في الفترة التاريخية التي يكتب فيها ، وهذه الأخيرة وثيقة الارتباط بما يمكن تسميته بالظروف الموضوعية للقراءة . وخلاصة ما أرمي إليه من ذلك ، هو أن عملية تأثر الكاتب بما يقرأ ليست ، في نهاية المطاف ، ضرباً من الاختيارات الذاتية أو العشوائية ، وإنما هي وليدة بعض الشروط أو الظروف التاريخية القبلية التي تحكم هذه الاختيارات وتوجهها . وليس من شك في أن هذه الشروط القبلية لا تحد من ذاتية المبدع بقدر ما ترسم له الحدود والأطر العامة التي لا يستطيع أن يتجاوزها ، وإلا أصبح ما ينتجه غير مقبول لعدم تطابقه مع ما يسميه منظرو التلقي "القي التوقع" . وهذا ما يفسر لنا ما نلاحظه من حساسية رافضة لبعض المؤلفات التي تبدو خارجة على العرف المقبول (مثل "كولود حارتنا" لنجيب محفوظ) أو حاملة لعناصر تبدو كأنها دخيلة على الثقافة المتلقية (ظاهرة ما يسمى بالغزو الفكري) . وأخيراً نرى أن أهم ما يرتبط بالظروف الموضوعية للتلقي هي ظاهرة محاكاة الأنواع أو التيارات

الأدبية الغربية التي عرفها أدبنا العربي الحديث منذ انبثاق وعي المبدعين الوطنيين أولاً على طبيعة التطور الذي أدى إلى تفوق الآخر وتختلف البنى الاجتماعية والثقافية المحلية ، وثانياً على ضرورات التغيير الداخلي وما تتطلبه هذه الضرورات من اختيارات حاسمة ، وهي الاختيارات التي تراوحت تاريخياً بين ضربيين من الاستجابات : ضرب يقوم على العقلانية الموضوعية وقد تألق في مجال الفكر والنقد ، وضرب يقوم على المشاركة الوجدانية الذاتية وقد تألق بعامة في مجال الأدب والتجربة الشعرية سواء في صورتها الرومانسية أو في أشكالها الحديثة اللاحقة .

إن التلقي ، من منظور الكاتب ، هو استجابته كقارئ لمؤثرات تأتيه عبر كتابات الآخرين ربما لرغبات أو ميول خاصة ؛ ولكنها ، على كل حال ، ميول أو رغبات يمكن تفسيرها موضوعياً في ضوء الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية التي يعيش فيها . ويبدو لي أنه كلما ازدادت خصوصية التلقي عند الكاتب المتلقي كلما تقلصت فرص الاستقبال لدى الجمهور ، ذلك أن استقبال جمهور القراء عادة ما تتم فعاليته بطريقتين : طريقة سلبية ، وهي الرفض والاستنكار وطريقة إيجابية وهي القبول والمشاركة . وليس القبول أو الرفض من قبل الجمهور محكاً موضوعياً ، فهو ليس إلا حكم قيمة يرتبط أولاً بالمستوى الثقافي لهذا الجمهور وطبيعة هذه الثقافة من حيث الانغلاق (ثقافة دوجماطيقية أو تقريرية) أو الانفتاح ؛ وثانياً بما يسميه نقاد التلقي "أفق التوقع" ، ويتشكل هذا الأفق من بعض السمات البارزة لعل أهمها هو مطابقة العمل المستقبلي للخبرة أو الخبرات الجمالية والفكرية لجمهور القراء إزاء هذا النوع أو اللون الأدبي الذي يتلقونه ، وقد يرجع نجاح هذه المطابقة إلى فطنة الكاتب وقدرته على الإحساس باحتياجات قرائه وتوقعاتهم ، إلا أن تلبية هذه الاحتياجات ليست إيجابية بالضرورة إذ إنه

منها ما هو هابط وغرائزي ، الأمر الذي يؤدي في حالة تثبيتها إلى ترويج نوع من الأدب الرخيص أو الأدب الرائج على المستوى الاستهلاكي البحت ، وهو ليس الأدب الرفيع أو الجيد بالضرورة . وقد يلجأ الكاتب إلى طرائق ووسائل فنية ذات طابع صدامي لإحداث نوع من الطفرة الذوقية الضرورية لإيقاظ وعي القراء وإحساسهم بأهمية التغيير والتجديد (كتابات أدونيس ، وجماعة "الأربعائين" أو "الجراد") .

إن دراسات التلقي وجمالياته قد قامت أساساً كرد فعل ضد النظريات التي تعزل النص الأدبي أو العمل الفني عن سياقه التاريخي والاجتماعي ، وضد مناهج التاريخ الأدبي الوضعي التي تدرج العملية الإبداعية في إطار الأحداث السياسية والاجتماعية والثقافية العامة من غير تحديد لخصوصيتها ، وبوجه خاص من غير ربطها بتطور الذوق الجمالي وتشكيل الأحكام التقويمية العامة لجمهور القراء إزاء الأعمال الأدبية والفنية . ومن ثم نرى أنه من الضروري أن نحدد أولاً مفهوم أو مفاهيم النص حتى يمكن أن نتبين علاقته بالميدع والمتلقي على السواء؛ وثانياً المفاهيم الخاصة بعملية التلقي ، كما نطرح لها أهم روادها من مدرسة "كونستانس" .

مفاهيم النص :

لقد تطورت هذه المفاهيم وفقاً لتغير الرؤى الثقافية فيما يخص وضع النص الأدبي من مجمل عملية الإبداع الفني والفكري بعامه . وربما تكون السمة البارزة أو الأساسية التي تعرضت للتغيير ، هي التحول الجذري الذي ينقلنا من مفهوم النص "المغلق" إلى مفهوم النص "المفتوح" . وعلينا ، لكي نفهم طبيعة هذا التحول ، أن نشير إلى نوعين من أنواع انغلاق النص : أولاً ، الانغلاق الدوجماتيقي الملازم

للمفاهيم التقليدية للتصوص والفكر بعامة ، وهي تقرر أن النص مرفوع عن كل شبهة أو جدال ، وأنه ملزم في حالة وجوده ، ولا يجدر تفسيره من خارجه ، أي بأخذ الظروف الاجتماعية والتاريخية في الاعتبار عند النظر إلى آليات إنتاجه ، وإنما فقط من داخله وفقاً لقواعد إجرائية محددة ومقتنة سلفاً ، وغالباً ما يرتبط هذا اللون من النصوص بدايةً ، في فهمه وتأويله وتطبيقه ، بالعلوم اللاهوتية والقانونية في الميراث الغربي ، وهي العلوم التي لارمها قيام فن " الهرمينوطيقا " أو التأويل (ars interpretandi) الذي يركز في آلياته للإرتقاء إلى الدلالات المتضمنة في النصوص المقدسة على أربعة مستويات للمعنى محددة سلفاً من قبل السلطات الدينية والمدرسية ، وهي المعنى الحرفي أو اللغوي المباشر والمعنى أو المغزى الأخلاقي والمعنى الكنائي (allégorique) والمعنى الرمزي (anagogique).

مهما يكن من أمر ، فإن تسليم " الهرمينوطيقا " التقليدية بوجود معانٍ متجاوزة لحرفية النص ، يقع على عاتق المفسر النفاذ إلى مكوناتها ، يفترض بالضرورة التسليم بتعدد معاني ودلالات النصوص المقدسة أو النصوص الكلاسيكية ، وهو ما سيؤدي إلى ضروب من الانزلاقات التي ستفقد حتماً إلى انفتاح هذه النصوص على إمكانات دلالية جديدة ، خاصة وأن البعد الرمزي سوف يمتزج ، مع الوقت ، بالبعد الزمني أو التاريخي ويؤدي ، في النهاية ، بدءاً من ظهور علوم الفيلولوجيا إبان القرن الثامن عشر ، إلى تحول مبدأ مستويات المعنى إلى اختلاف طرائق التفسير نفسها ، وتفرعها إلى مناهج لغوية ونفسية وعقلانية وأخلاقية^(١).

أما الانغلاق الثاني للنص فهو الذي تم على أيدي أتباع المدرسة النقدية اللسانية المعاصرة ، ولاسيما التيار البنيوي الذي يريد عزل النص الأدبي عن كل ما يتجاوز فضاء الكتابة نفسها سواء من جهة

المبدع أو من جهة السياق التاريخي - الاجتماعي الحامل له ، وذلك في صورة رد فعل ضد المناهج النفسية والسوسيولوجية التي تحلل النصوص الأدبية لا من حيث "أدبيتها" (ياكوبسون وتودوروف) ، وإنما من حيث كونها وثيقة للتعبير عن نفسية الكاتب وما يعتمدها من عقد (شارل مورون وأتباع التحليل النفسي) أو عن الرؤى الطبقيّة الموجهة لرؤى المبدع (لو كاتش وجولدمان) .

ولم تقم دراسات التلقي إلا تجاوزاً لهذه الرؤى المحدودة أو العزلية للعمل الإبداعي التي تحصر النص الأدبي في نطاق الحقول الدلالية المحايثة له أو في إطار النظام اللغوي المشكل له ، سواء أكانت مفردات هذا النظام أو مكونات هذه الحقول رمزية أو ميتولوجية أو سيماتطبيقية تجريدية . والدليل على ذلك هو هذا النقد الصريح الذي يوجهه "جاوس" لأقطاب المنهج البنوي من أمثال "نورثروب فرامي" و"كلود ستروس" . وذلك بقدر ما تقوم طريقة الأول ، على شائكة طريقة الثاني ، على نبذ تاريخية العمل الإبداعي وعلى اعتبار النص الأدبي أو الخيالي مجرد "نسق من المفردات اللغوية" أو "شبكة من الصياغات البسيطة" ، وهو الأمر الذي يسمح لـ "فرامي" بالعبور من الأساطير البدائية إلى الصور والأشكال الفنية المركبة ، من غير انقطاع يذكر ، بفضل مجموعة من النماذج الأولية (archetypes) أو الرموز النمطية . إلا أن العامل التاريخي ، الذي تم عزله ، سرعان ما يبرز حينما يفرق الناقد بين وظيفة الأسطورة التحريرية وبين الوظيفة التنظيمية للشعيرة الدينية وكأنما غاية الفن القصوى هي مجرد إلغاء الفوارق الطبقيّة وتحرير النشاط الاجتماعي من كل العوائق الخارجية .

على هذا النحو أيضاً يقيم "ليفى ستروس" فجوة بين البنية والحدث ، وهو ما ينتهي به إلى عزل النظام اللغوي ، الذي يشكل لحمة العمل الإبداعي ، عن واقع الحياة وتحويله إلى مجرد عملية منطقية

وظيفية ، وهذا ما يدفع " ستروس " إلى اعتبار الرواية نوعاً متحدرًا من الأسطورة على شاكلته تدهور النسق بفعل التقيؤ " الدياكروني " أي التاريخي أو الزمني له . ويرى " جاوس " في هذا الموقف انعكاساً للأيديولوجيا الطبيعية التي استمدها عالم الأنثروبولوجيا من " جان - جاك روسو " ، والتي تعتبر تطور المجتمعات البشرية من مرحلة الطبيعة ، الموازية لعالم الأسطورة ، إلى مرحلة الحضارة المدنية ، التي يزدهر فيها فن الرواية ، نوعاً من التردّي والسقوط ، وهو ما يوازي أيضاً أسطورة " نسيان الوجود " عند " هيجر " المرادفة لسقوط " الآلية " في شرك الوجود الزائف^(٣).

إن انغلاق النص يقوم على جدلية محددة ومحصورة سلفاً بين المؤلف والنص ، سواء أكان المؤلف مبدعاً فردياً ، كما نرى في أعمال النويهي والعقاد عن أبي نواس ، أو معبراً عن الضمير الجمعي ، كما تبرز ذلك الرؤية الموسولوجية للأدب أو ، كما روجت له من قبل المناهج الوضعية التي تدرّس في الأعمال الأدبية مرآة صادقة للمجتمعات التي انبثقت في محيطها . كما أن هذا الانغلاق يضيف على النص دلالة موضوعية تحدد دور القارئ سلفاً ، وهو دور يقوم على الفهم الصحيح والاستيعاب السليم للمضامين ومقاصد الكاتب التي تتناطح بها وظائف تربوية وتقويمية ، كما ينتهي بتحويل القارئ إلى مستهلك سلبي يريد أن يتعلم وأن يستمتع ، ذلك أن أهم وظائف الأدب التقليدي المزج بين التعليم والمتعة أو التسلية ، وهو ما نلاحظه في أعمال " جورجي زيدان " الذي أراد أن يعلم الناس التاريخ عن طريق الرواية ، وذلك بمزج الأحداث الهامة ببعض المغامرات العاطفية على سبيل التشويق .

أما النص الحدائشي ، فهو يختلف عن ذلك كثيراً إذ أنه يقع في بؤرة علاقة ثلاثية الأطراف ، وذلك بقدر ما يشكل هذا النص علاقة تبادلية بين المبدع والقارئ أو الجمهور المتلقي . ولا تبرز هذه العلاقة

إلا بتحليل وظيفة عملية الكتابة الإبداعية ؛ فالكتابة تحقق وصدور ، وليست مطابقة لأغراض مسبقة أو نوايا ثابتة لدى الكاتب ؛ فهي تلصق وتبين بقدر ما تحجب وتخفي ، وما تلصق عنه هو الظاهر المستهلك ، أو الآتي الذي يعبر عن ضرورات اللحظة التاريخية ، وما تحجبه هو مستقبل النص ، أي الإمكانيات العديدة التي تجعله قابلاً لقراءات جديدة أو متجددة ، أي أن الكتابة بهذا المعنى تفتح النص وتدخل القارئ - وفقاً لموقفه الثقافي أو وضعه التاريخي - الاجتماعي - كعامل مشارك في إبداع دلالات جديدة . ولولا هذا الانفتاح لما كانت هناك أصلاً قابلية أو إمكانية للتفسير أو الرؤى النقدية المتعددة للنصوص الفذة . من ثم ، ليست هناك قراءة واحدة ، صادقة وأمانة ، للنص الأدبي ؛ بل وكلما تقلصت إمكانيات القراءة المختلفة للنص ، كلما دلت على فقره وعقمه التاريخي . إلا أن هذا التعدد ، وإن كان ينطلق من النص وينتهي إليه ، ليس موجوداً فيه كحقيقة أو ظاهرة أنطولوجية خفية تنتظر الكشف أو الإظهار على الطريقة الإشرافية ، وإنما كإمكانيات قد تظهر وقد لا تظهر ، لأن ظهورها مرتبط أولاً بتوافر ظروف موضوعية للقراءة المقترحة ، وهو ما يتطلب في فترة ما وفي ظل ثقافة بعينها ، تحديد ما هو مقبول وما هو غير مقبول تصورياً ، وثانياً بتوافر مناهج نقدية تسمح بتوليد وإنتاج مفاهيم وتصورات جديدة ، وهذه المناهج منوطة بحركة التطور العلمي والثقافي في بلد ما .

وانفتاح النص ، كما يشير إلى ذلك "امبرتو إيسو" ، انطلاقاً من التجربة الغربية ، نوعان متميزان : نوع قديم يبدأ مع نشأة حركة الباروك " في الفن وينتهي مع بداية الحركة الرمزية ؛ ونوع جديد يبدأ مع هذه الحركة الأخيرة ويستمر إلى يومنا هذا . والنوع القديم ملازم ، في الواقع ، لكل نص إبداعي حقيقي ، إذ إن أي نص متميز لا يكون مطلقاً تماماً ، وإنما يتطلب بعض المشاركة الوجدانية العقلية من قبل القارئ . إلا أن هذه المشاركة تظل محدودة في النوع القديم ولا تتجاوز

معطيات النص وما تتوخى من مشكلات وتنظيمات ممكنة . أما الانفتاح الذي تؤسسه الحركة الرمزية فهو نوع من الانفتاح المنهجي ، إن صح هذا التعبير . ومرد هذا الاختلاف الجذري ، في نظر الناقد الإيطالي الحضيف ، هو أولاً تغير وظيفة الفن على أيدي الشاعر " ملارميه " ، صاحب مشروع " الكتاب " الذي ينوب عن العالم ولا يهدف إلى تصويره؛ وثانياً نهاية الرؤية الأرسطية للعالم القديم ، القائمة على مركزية الأرض، مع بزوغ الرؤية " الكوبرنيقية " لعالم لا نهائي وقابل دوماً للاكتشافات الجديدة .

إن الانفتاح الذي يتم مع حركة " الباروك " يفسح المجال لاتباع شاعرية النظرة وما يلازمها من عمليات الظهور والاختفاء ، و بروز حركة الذاتية وما يعتمدها من أحاسيس اللبس والوضوح أو الغياب والحضور تجاه العالم الخارجي بدلاً عن الرؤية الموضوعية القديمة للوجود التي كانت تلعب فيها حاسة اللمس الدور الرئيسي في عملية المعرفة . أما الانفتاح ، الذي يبدأ مع اتحاق الحركة الرمزية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، فيواكب انتشار النظريات الاحتمالية والتكاملية في الفيزياء وغيرها من العلوم ، وهو ما يضع حداً لكل المفاهيم الموضوعية والحتمية التي كانت مهيمنة على العلم الكلاسيكي^(١).

مفاهيم التلقي :

١ - نعتقد أن أهم سمة تميز أدبيات التلقي عن النقد المعني بتحليل العمل الفني في ذاته هو كون هذا النقد الأخير لا يشغل إلا بتحديد حقل الدلالات وآليات اللغة في تضافرها على توليد المعاني داخل النص نفسه ، بينما تنصب جماليات التلقي على تحديد وتتبع الأثر المتولد عن العمل الفني ، ومدى إسهام هذا الأثر ، بمشاركة جماعة القراء ، على

تحديد دلالات وبلورة أحكام جمالية ذات علاقة وثيقة بإحساس القراء وتأثراتهم المتغيرة عبر العصور .

ولقد رأى " جاوس " ، انطلاقاً من مفهوم " الأثر " ، أن عليه ، في البداية ، أن ينقي حقل الدراسات الأدبية مما يشوبه من عقبات منهجية ، ولعل أهمها هي مفاهيم التعبير والتصوير ، أي ربط الأدب بفكرة المرأة التي تعكس نفسية الكاتب أو صورة المجتمع ومشاكله في العمل الفني ؛ كما كان عليه أن يصوب المفاهيم الموضوعية المهيمنة على حقل التاريخ الأدبي ، وهي التي تشيء الأعمال الأدبية وتعالجها في صورة مواد أولية تقوم بترتيبها وتنسيقها وتحقيقها تاريخياً وكأنها تخضع لعمليات تحول ماركسيكية يخضع فيها اللاحق للسابق ، كما تخضع النتيجة للمسبب ويتبع المعلول علته . وكان عليه أيضاً أن يدحض كل ضروب النظريات النقدية المحايدة التي تعزل العمل الفني في نطاق التناسل الداخلي أو البنّائي وكأنما يولد النص في عزلة تامة عن الواقع أو الموقف التاريخي الذي يعمل فيه ، على حين أن أهم خصائص الظاهرة الأدبية هي كونها " لغة سياقية " ^(٥) أي متجاوزة دوماً لحرفية الدلالات والإشارية المباشرة للغة .

من ثم ، فإن الأعمال الأدبية والفنية لا تنفصل ، من منظور التلقي ، عن الآثار التي تحدثها ، وهي آثار تتشكل منها مجموعة من أحكام القيمة الحية التي تتعايش في وعي المتلقين وتتطور بصورة جدلية ، كما يلعب فيها السابق دوراً هاماً في رسم حدود " الحلق التوقع " ، سواء من حيث الشكل والأسلوب أو النوع الأدبي ، وإن ظل ، مع ذلك ، دور العمل الإبداعي الحقيقي ليس في مطابقة هذا الألق وإتما في حركته ، خاصة وأن الألق السابق غالباً ما يجنح إلى الاستمرارية والاستتباب ، وتثبتت ضروب من التوقعات الاستهلاكية السلبية ، خاصة على مستوى

المضمون والانعكالات المباشرة ، التي لا تتطلب إشغال فكر أو إمعان نظر ، والوعظ المؤكد للقيم المبادئة^(٧).

وإذا كان لمفهوم " أفق التوقع " دور بارز في توجيه المتلقي وتشكيل حسه الجمالي من خلال تجربة حية يتضافر فيها الفؤاد والإبداع والتطهير ، وفقاً للنموذج الأرسطي ، فإن مهمة الناقد تتغير بالتالي ولا تصبح مجرد تحليل أو وصف مكونات العمل الإبداعي أو دراسة عوامل وظروف إنتاجه ، وإنما تتشكل من منظور نموذج " السؤال - الجواب " الذي يهيمن على الدراسات الهرمينوطيقية الألمانية^(٨). ومفاد ذلك أن كل عمل إبداعي يمثل ، في جوهره ، إجابة على سؤال ضمنى أو غير مطن كان يشغل معاصريه . إلا أن السؤال الذي يشكل العمل الفني إجابة غير صريحة له ، ليس بالضرورة هو السؤال الذي يشغل الناس على المستوى السياسي أو الأنثروبولوجي أو الديني المباشر ، فهو سؤال ملتبس ، سؤال محتمل ومفتوح على الآخر والمستقبل ، ولا يقصد به ، على شاكلة السؤال الفلسفي ، عقلنة الواقع وتحليله ، وإنما تجاوزه بإبداع بدائل له عن طريق الخيال والرمز والأسطورة .

على هذا النحو ، لا يمكن أن تكون وظيفة الفن هي محاكاة الواقع أو تمثيله ، وإنما فتح الأفاق على رؤى جديدة للأشياء وتفتيق أحاسيس وخلجات ومشاعر مغايرة للمألوف بغية تحرير الإنسان وتطوير قيمه ، بل وتعديل سلوكه . على هذا النحو أيضاً لا يمكن أن تكون جماليات الفن أبدية أو مستمرة ، كما يذهب عشاق الكلاسيكية ، فهي لا تعيش في المطلق أو بعيدة عن وعي وانفعالات المتلقين ، طالما أن مثال القدماء لا يؤثر فينا لأنه قديم ، وإنما لأنه يدخل في نطاق تجربة تاريخية حية لاتزال فعالة حتى وقتنا الحاضر^(٩).

ويُضَى " جاوس " ، بالإضافة إلى ذلك ، بإبراز جانب " المتعة "

في التجربة الجمالية ، وإعادة تكوينها كوظيفة اجتماعية فعالة ومنتجة ، بدلاً من رفضها باسم الموضوعية العلمية ؛ وهو يتجاوز ، على هذا النحو ، مواقف "أورنو" المسلية التي تدّين ، من منطلق النزعة العقلية ، المتعة باعتبارها لذة حسية واستهلاكية مباشرة لا تعمل إلا على إشباع حاجات مصنعة وزائفة ؛ كما يتجاوز المواقف المسلية أو الرافضة الأخرى من المتعة الجمالية مثلما نرى في أعمال "بيكيت" بالغة "التقشف" والتجريد ؛ أو في رسومات "جاكسون بولوك" و"ليرنيت نيومان" اللذين يريان في فردية العواطف رداً فاحشاً على المتعة الجمالية "الرخيصة" التي تزوجها الوساطات الإعلامية . وأخيراً وليس آخراً ، نراه يسعى إلى تجاوز الوظيفة النقدية البحتة للفن ، وهي الوظيفة المنوطة بالماركسية في محاولتها إيقاف عمليات اتحاد المتلقي بما يشاهده أو يعرض عليه من "موضوعات" جمالية ، اعتقاداً من دعائها بأن الفن صنو الوهم والاعتراب وتشتيت الاهتمام بواقع الصراع الاجتماعي ، وأخيراً الجري وراء الأحلام "الطوباوية"^(٩).

إن المتعة الجمالية ، بالنسبة لـ "جاوس" ، ليست مجرد لذة حسية ، وإنما هي ضرب من الراحة الداخلية والتحرر النفسي من ثقل العمل اليومي وضغوط الضرورات الاجتماعية ؛ وهي ، انطلاقاً من المنظور الكانطي ، غاية في حد ذاتها لما تقوم عليه من غياب المنفعة والمصلحة ، وما تفترضه من تباعد بين الذات والموضوع . كما أنها بإطلاقها لطاقت الخيال ، كما يذهب "سارتر" ، تحرر الذات المبدعة وتسمح لها بتغليب العالم الواقعي وإعادة بنائه في أشكال وصور جمالية تخاطب كل حواس الإنسان ومداركه العقلية . إن التجربة الجمالية ، في ضوء هذه المفاهيم ، تؤكد غايات الفن الثلاث التي حددها "ارسطو" ، فهي كطاقة إبداعية (Poiesis) تؤكد قدرة الإنسان على تشكيل عالمه وتفريقه من غيبته بحيث يصبح مبدعه وسيدّه ؛ وكقدرة على التذوق

(*aisthesis*) تجدد مداركه وتنشط معارفه الحدسية بتخليصه من القوالب المعرفية الجاهزة ؛ وكقدرة تطهيرية (*catharsis*) تحرره من عبودية الحياة اليومية والمصالح الشخصية الضيقة تأكيداً للقيم وتجديداً لقدراته على السمو وإطلاق الأحكام الجمالية^(١٠).

إن "جاوس" يسعى ، في واقع الأمر ، إلى إعادة تأكيد الوظيفة الاتصالية للفن ، هذه الوظيفة التي قلقلتها المناهج النقدية الثورية - التي ينتعها الكاتب "بالسلبية" ، والتي ارتبطت ، منذ تأسيسها على أيدي "بومغارتن" في القرن الثامن عشر ، بشرعية الألق الجمالي بجانب الألق المنطقي الذي ساد ، للأسف ، مع انتشار المذاهب الوضعية والطبيعية للمعرفة . إن تأكيد مشروعية الرؤية الجمالية هذا يعني وضع حد لوظيفتي التصوير والتشثيل اللتين كانتا تشكلان الطابع الغالب على الرؤية التقليدية للحياة ؛ كما يعني تجدد وتنوع طرق الإدراك ، فإذا كان العلم يجرد الطبيعة من ثوبها الأسطوري ومن أحلام الإنسان بعد الهيمنة عليها بواسطة المفاهيم والمقاييس الكمية ، فإن الفن يؤكد مقارنتها لها في صورها الحسية المختلفة : السمعية والبصرية والتشكيلية .

وإذا كانت حركة الحداثة الأدبية ، التي تتألق مع "بوميسر" قد حاولت التحرير الكامل لحواص الإنسان وفصلها تماماً عن الأحكام الأخلاقية حتى تتحقق استقلالية الفن ، وإذا كانت الرؤية "السلبية" للفن ، التي يمثلها "لورنو" والتيار الماركسي ، تميل إلى إقامة مسافة بين الذات وموضوع تأملها حتى لا تتلاشى أو تغيب في عمليات من الاتحاد أو التماهي مع الأيديولوجيا الضمنية التي تروجها بعض الأعمال الفنية الموجهة ، فإن "جاوس" يرى أن عملية الاتحاد مع الأعمال الإبداعية أساس الوظيفة الاجتماعية والاتصالية للفن ، إذ لولا الاتحاد لما كان هناك مجال للتطهير ، ولا دور للفن في تحرير الإنسان والارتقاء بقيمه ؛ إلا أن ذلك لا يتم ، في نظره ، إلا باستبعاد الاستخدامات المضللة

حركة التواصل الثقافي من قبل السياسات الإعلامية الشمولية والتزعزعات الاستهلاكية المفرضة التي تستبدل الخيال المبدع بالممثل الزائفة وحركة التطهر بإثارة الشفقة والعطف والدعوة إلى الوعظ والإرشاد^(١١).

٢ - أما "فولفجانج إيزر"، وهو القطب الثاني من مدرسة "كولستانس"^(١٢)، فيميز بين عملية استقبال النص اعتماداً على ردود فعل القراء وأحكامهم، وهو ما يتطلب، في نظره استخدام مناهج سوسيو - تاريخية، وبين فعالية النص نفسه في تحديد وتوجيه طرائق استقباله لدى الجمهور، وهو ما يستدعي اصطناع مداخل نصية ونظرية. وسوف نرى أن هذا الباحث يعني بوجه خاص بهذه النقطة الأخيرة، التي يطورها تحت مسمى "نظرية الأثر الجمالي".

ينطلق "إيزر" إذن من النص لتحديد أثره على القارئ، وذلك بقدر ما يشكل ظهور النص حدثاً في حد ذاته، وبقدر ما تتواجد عوامل هذا الحدث، الذي يوازي عملية التجديد عند "جارس"، بطريقة مسبقة في النص نفسه. على هذا النحو، يتحدد الأثر في صورة الفعل الدينامي للنص، وهو ما لا يتم له إلا باستحداث الجديد، وهذا هو لب الإبداع؛ فالإبداع هو الخروج عن دائرة المألوف وكسر العادات المستتبّة، وإلا لما لفت الأنظار ولا أثار الاهتمام؛ على العكس من الاستقبال أو التلقي الصرف الذي يبدو متساوياً مع أعراف شبه مستقرة للقراءة، وذلك بقدر ما يستجيب هذا الأخير بشكل أو بآخر، لآراء وأحكام تشكلت تاريخياً إزاء النصوص.

إن "الأثر" الجمالي يقوم، في نظر "إيزر" على جدلية ثلاثية الأطراف تتكون من النص والقارئ وتفاعلهما المشترك. ويختلف الأثر، في هذا السياق، عن التلقي الصرف، الذي يعتمد على حصيلة موروثية من التقاليد والأحكام التفسيرية والرؤى المستتبّة، بكونه عاملاً من عوامل التحريك التي تنطلق بدائتها من النص نفسه، وبما يثيره

لدى المتلقي من خواص الإدراك والتصور وإشكاليات التفسير والتأويل. وهو لا يتحقق كعمل دينامي من مخيلة القارئ ووجدانه إلا بعد نبذ المفاهيم التقليدية ، التي سادت حتى القرن التاسع عشر والتي تعلق فهم النص على عملية إدراك معانيه ودلالاته الكامنة ، كما لو أن هذه المعاني والدلالات سابقة على ظهور النص ، أو ملازمة لقصدية الكاتب ورسالته التي يريد أن يبلغها للناس . من ثم ، نرى أن نقد الأثر الجمالي لا ينصب على البحث عن المعنى الخفي ، وإنما يسعى إلى استخلاص عناصر العمل الإبداعي وعلاقات التفاعل التي تجمع بينها . وليس من شك في أنه لا يتغلب تماماً ، بذلك عن عوامل الاتساق أو التناغم بين عناصر الإبداع ولكنه يجعلها لاحقاً لا سابقة على العمل الفني نفسه . بعبارة أخرى ، إن وظيفة " الأثر " ، كما يقول الكاتب ، ليست في قدرتها على التعبير عن بعض الدلالات الكامنة ، وإنما في عملها على توليد المعاني في وجدان القارئ بإشراكه في هذه العملية التي لا تتم إلا بالتفاعل المتبادل بين النص وبنيته^(١٣).

ولا نستطيع ، في واقع الأمر ، فهم أو تبين موقع الأثر الجمالي من نظرية المتلقي إلا بعد تحديد قطبي العمل الفني : القطب " الفني " البحث الذي يتصل ببنية النص نفسه ؛ والقطب " الجمالي " الذي لا يتأكد ، وفقاً " لإيجاردن " ، إلا من خلال أشكال تحقق النص . من ثم ، فإن موقع العمل الفني يتجلى لنا في صورة " مجال مشترك " يتضائل فيه النص والقارئ على إنتاج الأثر وتحديد دلالاته . إلا أن ذلك لا يتم من خلال " واقعية " النص ولا من خلال " استعدادات " القارئ الذاتية ، فالنص ليس موضوعاً أو كائناً قائماً بذاته وإنما حصيلة علاقة تربطه جديلاً بوعي المتلقي وردود فعله القابلة دوماً للتعبين والتجسيد . على هذا النحو ، لا تنطاط عملية تفسير النص باستجلاء معانيه أو دلالاته الفعلية ، وإنما بما يفجره من " إمكانيات دلالية " قابلة للتشكيل ، وذلك بقدر ما يمثل العمل الفني بنية " احتمالية " غير محدودة الدلالة ، وبقدر

ما ينصرف اهتمامنا لا إلى دلالات قصدية كامنة فيه ، وإنما إلى فاعلية تتوجه أساساً إلى متلقي إيجابي يشارك في تحديد وصنع دلالاته^(١١).

ولكن من هو المتلقي أو القارئ الذي نتحدث عنه ؟ إن "القارئ" مرتبط ، في الواقع ، بمبدأ النص "المفتوح" ، الذي أشرنا إليه بصدد أعمال "امبرتو إكو"^(١٢)؛ ذلك أن أي نص مفتوح ، حتى ولو كان من النوع القديم ، يقوم على ثنائية المرسل والمرسل إليه . إلا أن الاتصال الذي يتم من خلال العمل الأدبي يختلف عن عملية الاتصال العادية التي تفترض وضوح الرسالة وخضوعها لقواعد وشفرة محددة كما تفترض واقعية السياق أو الموقف الذي تتم فيه ؛ فالنص الأدبي - كما سبق القول - يقوم على بنية احتمالية لا تتسمخ الواقع ، وإنما تعيد بناءه ، وفقاً لآليات سوف نعرض لها بعد قليل . ومفاد ذلك أنها تتجه بالضرورة إلى قارئ فعلي أو ضمني . وليس من شك في أن حصر شرائح القراء الفعليين وإخضاع عينات منهم للدرس والتحليل الإحصائي لما يدخل في نطاق علم الاجتماع الإمبريقي وعمليات استطلاع الرأي ؛ وهي كلها مجالات مشروعة ، ولكنها ليست هي التي نستطيع أن توفر لنا صورة حقيقية عن تطور الأحكام الجمالية العامة ولا عن تشكلها تاريخياً في علاقتها الجدلية التي تربط بين النصوص والقراء .

ولكن إذا كانت البنية الاحتمالية للنص الأدبي تفسح مجالاً للقارئ الضمني ، فذلك لكون هذا القارئ "وظيفي" من وظائف النص نفسه ، وعاملاً هاماً في تشكيل دلالاته وتطويرها ، وفقاً للعلاقة الجدلية الحية التي تربط بينه وبين "القي التوقع" . وإذا كان هذا الأفق يفرض عليه ، في الأغلب ، ضروباً من الاختيارات المسبقة ، فإن النص المبدع ، الذي يخرج عن المألوف ، لا شك دافعه إلى إعادة طرح مسلمات هذا الأفق على بساط البحث ، وإلى للمساهمة الإيجابية ، عن طريق علامات الشك في مصداقية الموروث والتساؤلات بصده ، في إعادة صياغة هذا الأفق .

غير أن "امبرتو إكو" يوضح لنا دوراً خطيراً آخر ، وهو دور *القارئ النموذجي*^(١٦) الذي تقر خطورته على مدى لبس وازدواجية الوظيفة التي يقوم بها . ذلك أن الكاتب حينما يشرع في الكتابة لا يمكن أن تغيب عنه فكرة أو صورة القارئ الذي يتوجه إليه ومدى كفايته في سد فراغات النص واستكشاف رموزه وإشاراته ؛ وهو ، كما يقول " إكو" أشبه بالمخطط "الاستراتيجي" الذي يريد تحقيق أهداف بعينها ، والذي تقر مهارته في وضع نفسه موضع القارئ وتوقع ردود أفعاله المحتملة . وقد تكون أهداف الكاتب فنية خالصة ؛ وقد تشمل على مضامين أيديولوجية غير صريحة ؛ وقد تكون ، وهنا تكمن الخطورة الحقيقية ، استهلاكية رخيصة يقصد بها إلى تملق غرائز القارئ وإلهاب مشاعره ودغدغة أحاسيسه ، كما نرى في الأدب " البورنوغرافي" والإعلامي **المضلل والوعظي** السافر .

ويتحدث " إيذر " عن أنواع أخرى من القراءة تتراوح بين القارئ " المثالي " (idéal) ، أي الناقد الحصيف ، والقارئ العلم بقنون اللغة (architecteur) الذي تناط به ، وفقاً للعالم الأسلوبى " ريلاتير " ، رصد الظواهر الأسلوبية التي تتخلل النص ، والقارئ " المطمع " (informé) الذي يمتلك ، في نظر " فيش " ، ناصية اللغة ويتميز بكفاءة أدبية عالية ، والقارئ " المستهدف " الذي يقدمه " فولف " على أنه صورة القارئ في مخيلة الكاتب ، وأخيراً " منظور القارئ " في قلب النص نفسه^(١٧) .

ولربما كان هذا التصور الأخير للقارئ هو أحد الركنتين الأساسيين المشكلتين لبنية النص الأدبي نفسه ، ذلك أن عمل الكاتب ، وإن كان هو مبدعه الحقيقي ، لا يستقيم ولا يكتمل إلا بمشاركة هذا القارئ الضمني الذي يشكل الإطار المرجعي للنص وبعدها من أبعاده التكوينية . إن هذا القارئ على خلاف الأنواع النمطية السابقة ، يعد

شرطاً أساسياً من شروط قابلية النص للتلقي أو الاستقبال ، بل إن البنية الفاعلة فيه بقدر ما يتيح له الخروج من حيز الإمكان إلى عالم الفعل والتحقق ؛ فهو بجانب وظيفتي البنية المعرفية والجمالية ، اللتين ينصبهما ، يؤكد أثر النص في صورة التوحد مع القارئ الفعلي وتطهيره وتطوير رؤيته للعالم وسلوكه^(١٨).

وليس من شك في أن صورة القارئ ، كما هي متضمنة في النص ، قد تكتسب بعداً نفسياً صريحاً طالما نحن بصدد عملية تأثير وتأثر . ولقد حاول بعض النقاد من أمثال "نورماند هولاند" و"سيمون ليسر" رد الأثر الجمالي للنص إلى عامل نفسياتي بحث على أساس أن النص يشكل مجموعة من الدلالات "المترسبة" التي تحرك في نفسية القارئ نوعاً من "الخيال البقي" بصدد موضوعات غالباً ما يعول إلى الاتحاد بها . وقد تكون هذه الموضوعات اجتماعية أو أسطورية ، إلا أنها ترتد في النهاية ، وفقاً للباحثين المذكورين ، إلى دلالة "لا شعورية" أساسية ، وهو ما يضافي على الفن ، في نظرهما ، وظيفته الاجتماعية التي تحررنا من مشاعر القلق والاضطراب . ويرى "إيزر" أن هذه الرؤية تعكس ، إلى حد ما ، منظور الأدب الكلاسيكي للمتعة الجمالية التي تشكل ضرباً من الراحة المتوجة للحظات من القلق والمعاناة . غير أنه لا يريد ، في النهاية ، وقف عملية الأثر الجمالي على الجوانب الانفعالية الصرفة للعمل الفني ، ويؤثر النظر إلى النص الإبداعي على أنه "بنية اتصالية وظيفية"^(١٩) ، الأمر الذي يتطلب تحليل العلاقة بين النص والواقع ، وبين النص وذاتية القارئ ، خاصة وأن النص هو الوسيط الخيالي بين الواقع والمتلقي .

النص ونماذج الاتصال التداولي :

يذهب "إيزر" إلى أن العمل الفني لا يستطيع أن يقدم لنا الواقع

معزولاً عن ذاتية مبدعه ، وهي ذاتية لا يمكن أن تنفصل عن ذاتية القارئ ؛ ومن ثم ، هي تؤثر فينا ربما أكثر مما تقدمه لنا من صور الواقع ومعانيه . على هذا النحو ، يلعب العمل الإبداعي ، القائم أساساً على الخيال ، دور الوسيط بين ما نقرأ وبين الواقع الذي يهدف إلى توصيله لنا . من ثم ، كان من الضرورة بمكان أن تدخل هذه العلاقة الاتصالية في إطار "برجماتية" اللغة التي تُعنى بإبراز أثر العلامات اللغوية ووظائف اللغة التركيبية والدلالية والمعرفية أكثر من اهتمامها بنقل مضامينها ومدلولاتها الفطرية .

إن اختيار نموذج الاتصال "البرجماتي" أو التداولي يفرضه المقولة التي تحدد الأدب على أنه "لغة سياقية"؛ وأنه ، من ثم ، غير معزول عن ضمير القارئ ، وعن الموقف الذي يتجلى العمل الفني أو النص الأدبي فيه . وإذا كان "البرجماتيون" من أمثال "أوستن" يحددون أنماط الكلام بملفوظات "وصفية" أو تقريرية (constatives) على شاكلة الأحكام التي نطلقها ، وملفوظات "إنجازية" (performatives) مرتبطة بأفعال تحتاج ، على عكس الأولى ، إلى مواقف غير ملتزمة ، فإن "إكو" قد ذهب إلى أنه حتى الملفوظات والمفردات المطلقة لا تخلو من سياقات "معجمية" ضمنية توضح خلفياتها ، وسياقات "مرجعية" أو "قognitive" تشكلت بحكم العادة لتحديد هويتها الفعلية^(٢٠).

ومع ذلك تظل هناك مشكلة قائمة بصدد تطبيق نموذج علم الاتصال على الأدب ؛ ذلك أن علم الاتصال يخضع حقل الاتصال لبعض القواعد والمواضعات المسبقة أو الضمنية لضمان سلامة الاتصال بين المرسل والمرسل إليه ، وذلك حتى لا يحدث سوء فهم أو بعض البلبلة التي تعوق الاستجابة المطابقة لفعل الكلام . لذلك عمل "أوستن" و"سيرل" على استبعاد "خطاب الخيال" من المجال "البرجماتي" لخلوه

أولاً من سياق مرجعي واضح ، وثانياً لعدم احترامه للقواعد والمواضعات الضرورية لقيام عملية الاتصال السليم . غير أن "إيزر" يقول لنا بأن خلو الخطاب الخيالي من السياق المرجعي الواقعي سمة أساسية له ، فهو يقوم على "قراغات" ومساحات بيضاء تنفع القارئ ، من خلال الجدلية الحوارية التي تنشأ بينه وبين النص الأدبي ، إلى ابتكار المواقف الضرورية لفهمه واستيعابه . وهكذا يعمل غياب المرجع الواقعي ، كما يذهب "لورمان" ، على تعدد وتمايز الصلبيات "الإعلامية" التي يوفرها النص الإبداعي لقرائه . أضف إلى ذلك أنه إذا كانت شروط الاتصال تقوم في أفعال الكلام على ضروب من المواضعات والإجراءات المفترضة (روستن) كإجراءات أولية متفق عليها بين المرسل والمرسل إليه ، فإن النص الأدبي ينتج بدلاً من ذلك علاماته وإشاراته الرمزية التي تجعله قابلاً للقراءة ، بل للقراءات المتنوعة ؛ فهو لا يرد إلى معانٍ أو دلالات محددة وواحدة وإنما إلى عالم من الاحتمالات والإمكانات التي يجب على القارئ تفضيلها والاستعانة بها في إعادة ترتيب عناصر الواقع من خلال رؤية جديدة للعالم والأشياء .

إن النص الأدبي ، كما يؤكد لنا "إيزر" لا يردنا إلى الواقع الفعلي ، وإنما إلى "نماذج لبناء الواقع" ، وهي التي تتيح لكل مجتمع تحديد أتمساقه ونظمه الإدراكية والتصورية للعالم الخارجي ، كما أنها تخضع لحركة التطور التاريخي وتغير الرؤى العملية والثقافية . والنص الأدبي ، في الواقع ، لا يقبل هذه النظم على علاقتها ، وإنما هو يشكل ، بالأحرى ، مجموعة من ردود الأفعال المتميزة في مواجهة هذه النظم والأتمساق ، كما أنه ينتقي منها ما يساعده ، غالباً عن طريق السخرية أو "الباروديا" الغالبة على "باغتين" ، على كشف الواقع ورفض الأنماط السائدة من أنماط التفكير وتفسير الواقع والتاريخ^(٢١) .

بعبارة أخرى ، إن النص الأدبي والعمل الفني بعامة لا يتطابق

مع النظم الدلالية التي تعبر الواقع ، والتي تقوم عليها علاقات القوى المتحققة تاريخياً ، بل هو ، على النقيض من ذلك ، يبرز منطقة الزيف أو النقص التي تقوم عليها هذه النظم إذ إنه يقدم لنا ، عن طريق إعادة ترميز هذه النظم ، عدداً من الاحتمالات الأخرى التي لم تتحقق ، والتي أهدرتها هذه النظم في تأكيدها للقيم السائدة . إلا أن عملية كشف هذا النقص الذي يفجره النص لا تتم إلا من خلال حركة التلقي وقدرة المتلقي على فك عمليات الترميز التي يلجأ إليها المبدع ، وهي عمليات قابلة لإعادة التوظيف عن طريق القراءة والتفسير والتأويل وفقاً للظروف التاريخية المستحدثة ، وهذا مما يؤكد خصوصية النص الإبداعي المفتوح إلى ما لا نهاية .

استراتيجيات النص :

إذا كان النص الأدبي يهدف ، في النهاية ، إلى تحقيق التواصل مع المتلقي عبر رؤية جديدة ومبتكرة لعناصر وعلاقات الوجود الخارجي، فإنه ، من غير شك يستخدم آليات خاصة تتبع من سياقه المرجعي الذاتي ، أي مما يقدمه له الألفي الأدبي من عناصر ومعايير مرجعية . إلا أنه يظل على النص أن ينتقي من هذه العناصر والمعايير ما يشكل مجموعة أو نسقاً من العناصر الوسيطة بينه وبين القارئ أو "المعادلة" للواقع . ويطلق "إيرز" على طرائق اختيار وتنسيق هذه العناصر مصطلح "الاستراتيجيات النصية" .

ويضع "إيرز" على رأس هذه الاستراتيجيات نموذج "الانحراف" عن المعيار ، الذي يستمد من نموذج الانحراف الأسلوبي ، الذي يدعه ريكاتير "و"لومان" الشرط الأساسي لشاعرية الأسلوب . غير أنه إذا كان الانحراف الأسلوبي يشكل ، في نظر دعائه ، ظاهرة جمالية بعيدة ، فإن الانحراف الاستراتيجي نسبي ويؤدي وظيفته في

إطار رصيد من الموروثات الثقافية - الاجتماعية . وهو ، بالإضافة إلى تاريخيته ، ليس لغوياً صرفاً ، وإنما ضرب من الشاعرية المولدة أو المفجرة لإمكانات دلالية وطاقات تأثيرية قادرة على تحريك توقعات القارئ وعلى الاستحواذ على عواطفه ومشاعره وكأن النص يتوجه إليه بوجه خاص . ولعل أهم ما تحدثه ظاهرة الانحراف الاستراتيجي هو شحذها لطاقات رد الفعل تجاه العالم الواقعي .

وبالإضافة إلى وظيفة " الانحراف " عن المعيار والمألوف ، تأتي وظيفة " التصويب " التي تعمل على تعديل النماذج الأولية لبناء النص حتى تولد بداخله نوعاً من " الشفرة الأخرى " ، أو " ألفبا " مرجعياً ثانياً لا يمكن فهم النص إلا على أساسه . ذلك أن تنظيم العناصر النصية ، التي يمكن تفسيرها عن طريق عملية التناص ، لا تحول دون انفتاح النص على رؤى أو منظورات تتجاوز **نحو الواقع** ؛ وذلك واضح في عملية المرد الروائي ، حيث تبرز رؤية الراوي متضافرة مع رؤية الشخصيات والفعل والحبكة ومنظور القارئ نفسه^(٢٢) ولتقريب ذلك يمكننا أن نمثل لمبدأ " التصويب " بنموذج بناء سردية " الزينسي بركات " حيث تقوم خلفية أحداث حرب ١٩٦٧ والمجتمع الفاسد المعاصر لها بتصويب أو تعديل النموذج التاريخي الذي تقترحه علينا الرواية ، وحيث نستطيع التناذ إلى جوهر الواقع المعاصر المؤلم عبر العناصر الأدبية التراثية " المعادلة " له في النص نفسه . أما على مستوى الرؤية ، فإتباعاً غالباً ما تشمل ما يسميه " ألفريد شوتز " " الألفبا " و " الموضوع " ^(٢٣) ؛ والموضوع هو الرؤية التي نقيناها ، وفي الأغلب ما تكون رؤية الراوي أو البطل ؛ ومن ثم تصبح الرؤى الأخرى هي ألفبها التي تتشكل وتتمايز من خلاله . إلا أن الرؤية الكلية تبقى ، في النهاية ، هي " الموضوع الجمالي " الحقيقي بما تضيفه على النص من قدرة على تجاوز المنظورات الجزئية ، وعلى إعادة بناء العالم بما يحقق حريتنا ومتعتنا

الخالصة ، وذلك بفضل ما يمثلته الفن من " وساطة " بيننا وبين الواقع^(٢١).

جدلية القراءة بين النص والمتلقي :

تقوم العناصر النصية المنتقاة من قبل الكاتب والاستراتيجيات الملائمة لها بتوجيه وتنظيم إمكانيات واحتمالات قراءة النص ، إلا أن القارئ هو المنوط به ، في النهاية ، تحقيقها وإبرازها إلى حيز الفعل . ويسعى " إيزر " ، في اهتمامه بإبراز مكونات القراءة الفاعلة داخل النص نفسه ، إلى تأكيد الوظيفة التوجيهية للنص نفسه لما يحتويه من عناصر وتخطيطات تستبقي ردود فعل القارئ ، وإن كانت لا تؤتي أثرها المطلوب إلا بمشاركته **الفعالة في تكوين دلالات النص ومعانيه العميقة**. من ثم ، تبرز جماليات النص لا اعتماداً على كونه مجرد موضوع " ثابت " يتأمله ضمير المتلقي ، وإنما بفضل كونه جزءاً لا ينفصل عن عمليات التعديل والتحويل والتفسير التي تتم داخل هذا الضمير والتي تحقق له القدرة على تجاوز المعطيات المباشرة من جمل وتراكيب لغوية وصور جمالية ودلالات يوفرها له العمل الإبداعي .

ذلك أن وضع القارئ داخل النص يقع في بؤرة تقاطع وتلاق بين عمليتي " استبقاء " (ré-tention) و" استباق " (pro-tention). وينصب الاستبقاء على ما يوفره النص من جمل وصور خيالية ومكونات دلالية وأسلوبية لا تكتسب قيمتها الحقيقية ولا فعاليتها الجمالية إلا بواسطة عملية استباق تقوم بربط وتنظيم وتنسيق هذه المكونات جميعاً في صورة اتساق وتناغم كاملين ، وهو ما يحقق للقارئ قمة المتعة الفنية والتطهير والارتقاء .

إن تشكيل هذه الصورة الجمالية للعمل الفني تعد أساس فهمه

وقابليته للتفسير والتأويل . إلا أن تعدد إمكانيات واحتمالات اختيار عناصر هذه الصورة (gestalt) من قبل القارئ ، وفقاً لاختلاف المواقف والظروف التاريخية والاجتماعية - الثقافية ، لا يجعل من هذه الصورة عملاً نهائياً ... كما يحاول إيهامنا للتصور الأفلاطوني أو الكلاسيكي للفن. ذلك أن كل اختيار ممكن للعناصر المشكلة لصورة العمل الفني يغفل ، بالضرورة ، جانباً آخر من الاختيارات الاحتمالية القابلة للتحقق من خلال قراءات أخرى أو لاحقة . ومن ثم ، يتحول النص إلى "حدث" مفتوح قابل دوماً لإعادة التشكيل والتكوين بفضل هذه العلاقة الجدلية المتجددة أبداً بين النص وذاتية المتلقي^(١٥).

وإذا كان النص يمثل حدثاً جديداً بالنسبة للقارئ ، فذلك لأن كل محاولة لبناء صورته في مخيلتنا تنتهي حتماً " باستغراقنا " فيه وتوحدنا معه ، وهي الحالة التي سرعان ما تتلاشى عند إعادة قراءتنا له بسبب ما يلزمها من " انسلاخ " وتباعد عن القراءة الأولى . ومن ثم ، تدخل عمليات الاستغراق والانسلاخ في علاقة تبادل وتفاعل بين النص وقارله : الاستغراق يملأ عليه قلبه ويستأثر بكامل أحاسيسه ومشاعره ؛ والانسلاخ ، هو لب العملية النقدية الساعية إلى تصديق فهم النص ، يحول هذا الاستغراق نفسه إلى تجربة ماضية أو إلى " وهم " يهيمن على مداركه لفترة من الزمن ثم يتبدد بفعل القراءة اللاحقة ، وهكذا على التوالي في صور من التناوب بعيدة المدى .

إلا أن تجاوز هذه العمليات المستمرة من تصديق فهمنا للنص وإعادة تفسيره وتشكيله لا ترقى إلى مرتبة الرؤية الجمالية إلا بإدراكنا الواعي لما نحققه ، في النهاية ، من قدرة على تجاوز كل ألوان المكتسبات المعرفية الجزئية والمباشرة المتصلة بالنص ؛ وذلك من خلال رؤية كلية وشاملة تستطيع بفضل زمنيها التأسيسية ربط التجربة الآتية للتلقي بالتجربة الماضية والانفتاح ، في الوقت نفسه ، على المستقبل

بقدر ما يشكل الآتي نوعاً من الانزلاق المستمر نحو الماضي^(١٦). ومن ثم، تؤكد عملية القراءة ليس فحسب دينامية النص وقابليته التي لا تنتهي للتفسير والتشكيل، وإنما أيضاً صيرورة القارئ نفسه كذات واعية لا تحقق وجودها كحرية أساسية إلا بقابليتها دوماً لتجديد رؤيتها لنفسها وللكون من خلال هذا الوسيط الأسمى الذي يشكله الفن.

على هذا النحو نرى أن ظاهرة التلقي، كما حاولنا رؤيتها وتحليلها عبر أهم تيارات مدرسة "كونستانس" الألمانية، تؤكد لنا هذه الحقيقة الهامة، وهي أن كل محاولات عزل الظواهر الأدبية والفنية أو الثقافية بعمامة عن سياقها الاجتماعي والتاريخي تنتهي حتماً إلى طريق مسدود، وإن كان هدفها، وهو مشروع جزئياً، تسليط الأنواء على العمل الإبداعي نفسه بدلاً من الاستفراق في التفاصيل والاستطراد في ذكر الأحداث الهامشية التي لارالت - للأسف - تسيطر على معظم كتب تاريخ الأدب إلى وقتنا الحاضر. كما أن الرؤية الألمانية للتلقي، وإن شابتها تاريخياً بعض النزعات المثالية والتهويمات الرومانسية، على شاكلة القول بأن الفن تجسيد... لعبقرية الأمة، لا تنفصل عن تراث الفكر الجدلي الذي يشكل الركيزة الأساسية للفكر الألماني في مقابل نزعات التحليل الأجلو - سكسونية والعقلانية الفرنسية، لا جرم، من ثم، أن تشكل فلسفة التواصل، التي حاول "هابرماس" تأسيسها بآخرة، خلفية جديدة رائعة لنظرية التلقي في ربطها بين المبدع والأثر الفني والقارئ.

هوامش البحث :

(١) Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard (tel) 1978.

(٢) Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*. Paris, Gallimard (NRF), 1988, pp. 17 - 21.

(٣) Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception...*, pp. 118 - 120.

(٤) Umberto Eco, *L'oeuvre ouverte*. Paris, Ed du Seuil (Points), 1979, pp. 25 - 30.

(٥) Stéphane, Santerres - Sarkony, *Théorie de la littérature*. P.U.F. (que sais-je ?), 1990, pp. 18 - 20.

(٦) Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception...*, pp. 51 - 59.

(٧) Hans Robert Jauss, *Pour une herméneutique littéraire...*, op. cit., pp. 33 - 45.

(٨) Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception...*, op. cit., p. 109.

(٩) المرجع نفسه ، ص ١٢٧ - ١٤١ .

(١٠) المرجع نفسه ، ص ١٤٢ - ١٤٤ .

(١١) المرجع نفسه ، ص ١٥٥ - ١٦٧ .

(١٢) Wolfgang Iser, *L'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique*. Pierre Marlagas Editeur, Bruxelles, 1984.

يشكل فريق مدرسة "كونستانس" من جارس وأولمهاج ، وجوريج مريدتر ، وأولمهاج بريزيناك، وماتريد فورمان ، وكارلهينز شتوك وينز فورتنج ، نظير كتاب " جارس " : " نحو جماليات تلقي ، المشار إليه ، في ترجمته الفرنسية ، ص ١٤ .

(١٣) المرجع نفسه ، ص ١٤ - ١٥ .

(١٤) المرجع نفسه ، ص ١٧ - ٥٩ .

(١٥) نظير الهامش رقم ٤

(١٦) Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Grasset 1985 (1979), pp. 61 - 82.

(١٧) Wolfgang Iser, op. cit., pp. 64 - 69.

(١٨) المرجع نفسه ، ص ٧٠ - ٧١ .

(١٩) المرجع نفسه ، ص ٧٨ - ١٠٠ .

(٢٠) Umberto Eco, *Lector in Fabula*, op. cit., pp. 13 - 24.

Wolfgang Iser, op. cit., pp. 122 - 137.

(٢١)

(٢٢) المراجع نفسه ، ص من ١٦١ - ١٨٠ .

(٢٣) المراجع نفسه ، ص ١٨١

(٢٤) المراجع نفسه ، ص ١٨٢ .

(٢٥) المراجع نفسه ، ص من ١٩٧ - ٢٢٢ .

(٢٦) المراج نفسه ، ص من ٢٣٨ - ٢٧٧



النقد العربي الحديث من سلطة
الإقصاء إلى إقصاء السلطة

صالح مويدي

تعنى هذه الورقة بما نعدّه المظهر الأكثر إشكالية وجدلاً في الخطاب النقدي العربي ، ونقصد به ما اصطلح عليه نقادنا تجوراً بسلطة المنهج النقدي ، بغية تفكيك مفهوم هذه المقولة ، وتبيين حدودها ، والكشف عن النتائج المترتبة على تبنيتها ، ومن ثم تحديد موقفنا من حقيقة وجودها من عدمه .

تنتهي النظرة المتمحّنة في علاقة الخطاب النقدي العربي الحديث بالخطاب النقدي الغربي إلى نتيجة مفادها أن هذه العلاقة لم تقم على أساس من التثاقف والحوار المنهجي ، بقدر ما قامت على أساس من الاكتفاء بالإفادة من المنجز الغربي في شكله النهائي الجاهز ، ونقله إلى البيئة الثقافية العربية مجرداً من خفياياته المعرفية ، وأصوله الفلسفية ، واشتراطاته التاريخية . ومن دون محاولة جادة لتهيلة ظروف استنبات موضوعية له ، مما جعل من هذا التثاقف حقيقة منقوصة^(١).

ولا ريب في أنه كان لهذا الواقع آثاره السلبية ومظاهره التي تشهدنا مسيرة الخطاب النقدي العربي ممثلة في جملة من المواقف ؛ منها ما يتصل بتقدمه وفاعليته ، أو بقيمة كشوفاته واستبصاراته ، فضلاً عن مظاهر الخلط وسوء الفهم والافتقار إلى الوضوح وإلى امتلاك قسّمات الواقع وحمولاته . وهو أمر طبيعي في أية علاقة ثقافت تفتقر إلى الوعي بأصول المنجز المنقول ، وبمحركاته الداخلية وعوامل استمراره وتقدمه .

ولعل من أبرز ما انتهت إليه هذه العلاقة من نتائج أنها جعلت من هذا الخطاب النقدي على ما حقق من تطور نمبي وضخ دماء

جديدة في عروق مسيرته المتجمدة - لا ينفك عن الخروج على إطار (المواكبة) والدوران في (فلك) الآخر .

ويمكن تلمس الاختلاف الجوهرى في إطار العلاقة بين خطابنا النقدى وخطاب الآخر . في استناد التبدلات المنهجية الغربية إلى الاشتغال الفاعل على النصوص الأدبية ، والتعبير عن التغير الدائم في الذائقة النقدية والحساسية الجمالية المرتبطة بالتطور الموضوعى للمجتمع وبحركة الفكر فيه .

في مقابل هذا نجد أن الخطاب النقدى العربى محكوم في وجوده وحركة تقدمه واستمراره بـخطاب الآخر ، أكثر من كونه محكوماً بآلية عمله الداخلية وبتحولات الحساسية الجمالية ومتغيرات عناصر الشعرية في واقع نصوصه ، مما يجعله في كثير من الأحيان رجوع صدى للآخر .

نحاول في هذه الورقة التركيز على ما نراه أكثر خطورة وسلبية من آثار علاقة خطابنا بالآخر ، ونريد بها تلك المتجلية في التصورات الموهومة التي تقترب في نظرها لتبدلات منهجية القراءة والنقد الغربية من نظرتها إلى (الموضة) وصراعاتها تارة ، ومن الخطاب الأيديولوجى تارة أخرى . وهو ما يمكن (تشوشاً) في فهم دلالة مصطلح (المنهج) نفسه في الخطاب النقدى العربى .

من هنا نفهم سر اللغة المتعالية لـخطاب النقد العربى إزاء كثير من المناهج النقدية التي شغل هذا الخطاب نفسه بآلياتها زمنياً غير قليل، والنظر كما لو أنها نماذج متحفية أو (موضات) تجاوزها العصر ولم تعد صالحة للاستعمال .

يتصل بهذا الموقف وصف هذا الخطاب النقدى عدداً من المناهج بالمناهج الخارجية ووصف آلية عملها باتخاذها النص وظروف تكوينه على حساب النص نفسه . لا فرق في ذلك أن تكون تلك المناهج تاريخية أو سايكولوجية أو سوسيولوجية .

وليس ثمة إمكانية لدى هذا الخطاب النقدي بعد هذا للكشف عن مواضع الخطل والقصور في تلك المناهج . أتكن في أساس الرؤية المنهجية ياترى أم في الممارسات للتطبيقية ومظاهر المبالغة ؟

وهكذا أصبحت الموجهات المحيطة بالنص الأدبي سلطة في نظر المناهج العلمية الجديدة كاللسانيات وما تمخض عنها من مناهج وتيارات كالبنوية والأسلوبية والسيميولوجية ، مثلما أصبحت لغة تلك المناهج لغة قديمة متخلفة وعقيمة .

إن الحقيقة الجوهرية للنص الأدبي لا تكمن في نظر المناهج الجديدة في الظروف المحيطة بالنص ، بقدر ما تكمن في البنية الداخلية له ، تلك البنية التي تشكل عالماً مطلقاً لا سبيل إلى الوصول إليه والكشف عن قوانينه إلا بالوسائل العلمية . وهو ما يجعل من النص الأدبي السلطة الأساسية والوحيدة في أي جهد تحليلي أو نشاط نقدي يسعى إلى مقارنته .

نخطيء إذا ظننا أن هذا الاختلاف يقف عند حدود التميز والاستقلال لدى نقادنا ، فقد تجاوز الأمر ليصل إلى حدود التقاطع المنهجي والرفض الفكري ومحاولة نفي الآخر .

لكن الأمر لم يقف عند هذه الحدود ، فكثيراً ما أخذ أصحاب منهج التفكيك وأصحاب منهج جماليات القراءة بإمكانية وجود حقيقة موضوعية متضمنة في النص الأدبي ، يمكن الوصول إليها بالمناهج العلمية بعد أن أعلنوا عن إيمانهم بدور القارئ الذي أصبح في نظر كل منهما مصدر المعاني ومنشئ النص ، منتهين إلى فك ارتباط النص بالقوانين الثابتة التي تحدث عنها المناهج اللسانية ، وإلى الإغلاء من سلطة القارئ الجديدة والغض من أية سلطة أخرى بعد أن أوكلت للقارئ مهمة إنشاء النص^(١).

وبهنا قبل الدخول في استجلاء الدلالات التي ينطوي عليها موقف نقادنا والنتائج المتمخضة عنها ، أن نقرر حقيقة مفادها أن المناهج النقدية ليست سوى وسائل معرفية ، ومنظورات رؤية ، يقترحها واقع ما ، ضمن اشتراطات تاريخية معرفية ، وحساسيات جمالية خاصة . وهو أمر يجعل من التباين فيما بين هذه النتائج معطى مفترضاً ، ومن التمايز والمغايرة حقيقة مسلماً بها .

لكن هذا التمايز وتلك المغايرة لا ينبغي لهما أن يدفعنا بأصحاب المناهج النقدية إلى الادعاء بأحقية أي من المقاربات في امتلاك ناصية النص الأدبي دون سواها من المناهج الأخرى ، واحتكارها لهذا الحق ، ورفضها التسليم بمنطق المقاربات الأخرى .

إن المفاداة بهذا الادعاء إنما يعكس رؤية ترى في الاختلاف الحاصل بين المنظورات المختلفة لتلك المقاربات تعارضاً لا يمكن حله إلا بالنفي والحلول محلها . وهو أمر من شأنه أن يتقلل بالخطاب النقدي من مواقع المنهجية وآليته العلمية إلى حقل (الأيدولوجيا)^(١) التي تستند إلى قيم مطلقة نهائية تقصي صوت الآخر وتصادر حقه في الحوار .

ولعل ادعاء أي من المناهج النقدية حق امتلاك الحقيقة يعكس نظرة قسدية وموقفاً قبلياً يجاليان روح العلم وموضوعيته .

إن الانطباعية تخطيء حين تتوهم وجود حالة من التماهي بين ذات الناقد والحقيقة الجوهرية للنص . مثلما يخطيء أصحاب المناهج التاريخية والسايكولوجية والموسولوجية حين يساوون بين سلطة المعطيات المحيطة بالنص الأدبي والحقيقة الجوهرية لهذا النص .

ولعل أصحاب المنهج البنوي لم يكونوا بمنأى عن هذا الوهم حين أصروا على قدرتهم على امتلاك الحقيقة الجوهرية للنص الأدبي وحصرهم إياها في سلطة النص وحده . بل في سياق شبكة علاقاته الداخلية المظفة التي يستجيب الناقد فيها ممثلاً لنظامها التشاكلي .

ويشبه أصحاب المنهج البنوي نقاد الأسلوبية الإحصائية الذين يرون الحقيقة الجوهرية للنص الأدبي ممثلة في جزئية منه تتصل بوقائع اللغوية أو الجمالية لا بنيته الكلية ، حتى ليصبح النص وكأنه محض متوالية عديدة معزولة عن سياقها الكلي الذي ينتظمها^(٣).

ولا ريب في أن قدراً من الشطط والمبالغة والحماسة قد لحق بطروحات أصحاب مناهج ما بعد البنوية ، ولا سيما منهج التفكير ومنهج جماليات القراءة وذلك حين ادّعوا نقل السلطة إلى القارئ وأضفيا عليه دوراً خطيراً من شأنه إعادة تأسيس النص بعدد مرات قراءته.

لا بد لنا بعد هذا من وقفة تتفحص مقولات النقاد وادعاءاتهم إمكانية تقديم قراءة واحدة **مكتفية بنفسها** من جهة وتفحص إمكان اعتماد الناقذ على سلطة واحدة يمكن التكون إليها والاطمئنان إلى نتائجها النهائية من جهة أخرى .

لا بد بدءاً من التذكير بحقيقة لا مناص من الاعتراف ببدايتها ، تلك هي أن الكاتب ، والقارئ ، والموجهات المحيطة بالنص ، المسهمة في إنتاجه ، ليست (جميعاً) سوى عناصر في نسيج متوالية إبداعية ، يؤثر كل منها في الآخر تأثيراً جدلياً تاركاً فيه بصمة منه أو بعضاً من قسماته .

إن الإقرار بهذه الحقيقة يعني من بين ما يعنيه أن النص الأدبي بنية إبداعية خاصة ، وعلى جانب من التعقيد والتشابك لا يحسن معه النظر إليها من خلال منظور أحادي^(٤) . فلقد ثبت على نحو لا يمكن إنكاره ، أن النص الأدبي ليس نظاماً من التشاكل العلاقي فقط ، ولا مجموعة من الشفرات الدلالية ، ولا نمطاً من الترميز الخالص . كذلك فهو ليس وقائع تاريخية أو صورة اجتماعية أو بنية نفسية .

إنه بعبارة موجزة تواشج اللفظ مع الدلالة في نمط من البنية التحوية والنسيج الأسلوبى المعبر عن رؤية ما للمؤلف ، والتنازع نحو تأكيد دلالة خاصة فيه .

ولعل التسليم بهذه الحقيقة من شأنه أن يقودنا إلى القول بأنه يتعذر على منظور واحد تقديم قراءة وفيّة متكاملة للنص الأدبي ، وأن الإصرار على تحويل الاختلاف إلى خلاف منهجي وإلى ضرب من ضروب التلقي والمصادرة للآخر من شأنه أن يحرمنا من فرص الحوار والإفادة ، ويحول دون الوصول إلى كثير من التوصلات المهمة والمضيات المضيلة التي تحقّقها روح التواشج .

إن تخندق النقاد خلف خطوط دفاع وهمية ، واعتصام كل منهج بسلطة واحدة من السلطات التي يدعو إليها ، من شأنه أن يقود مسيرة النقد إلى الإثغال بلعبة ردود الفعل التي لا طائل وراءها ، والتي يمكن أن تظل تتوء بمظاهر النقص والتطرف ، فضلاً عما يمكن أن يوقعا فيه من خلاف في الرؤية مجانب لروح المنهجية وفالذ لمسوغاتة الإستمولوجية . فلن يقود اللواذ بسلطة القارئ أو الناقد إلا إلى مزيد من ضروب التأويل الذاتي المعلية من نرجسية القارئ . في حين يقودنا أصحاب المناهج العلمية ، الذين يحصرون السلطة بالنص وحده إلى افتراض وجود تصور موضوعي للنص يمكن للناقد العثور عليه بطريقة من الاستجابة أقرب إلى الامتثال المبلبي^(٥) منه إلى الفاعلية النقدية .

ولا ريب في أن افتراض وجود تصور موضوعي للنص الأدبي من شأنه أن يقود إلى خفوت صوت القارئ ، وإفراغ فعالية العقل لديه ، بوصفه الطرف المستجيب المقابل ، وتحوله إلى محض ذات منفعلّة شارحة في أحسن أحوالها .

وإذا كانت هذه النتائج من بين النتائج الكثيرة التي يمكن

الوقوف عليها من واقع الادعاء بتقل السلطة بين النص والقارئ ، فإن لجوء نقاد المناهج النقدية الأخرى إلى نقل هذه السلطة إلى الموجهات المحيطة بالنص والإعلاء من قيمتها ، من شأنه أن يؤدي إلى شحوب النص الأدبي وتهميشه لصالح مكوناته التوليدية ، وإنتاج مظاهر من الاندواج بين المعطيات المنتجة (بكسر التاء) والمعطيات المنتجة (بفتح التاء) .

والحق أن الحقيقة الجوهرية التي كثيراً ما ضاعت في خضم الاختصاص في مقاربات الخطاب النقدي هي : أنه ليس ثمة قيمة نقدية جديرة بالبقاء يمكن أن يحتكرها الناقذ بعيداً عن الفعالية الجدلية القائمة بين عناصر النص الأدبي (ما يتجلى منها وما يغيب ، ما يتكشف وما يتشفر) مما يجعل الحديث عن سلطة أحادية ضرباً من المبالغة والحماسة غير المجدية ، إن لم يكن ضرباً من الوهم والخرافة .

أود بعد هذا أن نقدم خطوة أخرى لتفحص حقيقة مقولة السلطة التي لاكها عدد غير قليل من دراسات نقادنا وأبحاثهم في العقد الأخير من قرننا الحالي ، لتسائل : هل ثمة إمكانية حقاً لافتراض سلطة واحدة في الخطاب النقدي عامة ؟

إذا كان أصحاب المنهج التاريخي أو المنهج المايكولوجي أو المنهج السوسيولوجي يولون عناية خاصة بالموجهات المحيطة بالنص ويمنحونها الأثر الفاعل في تشكيله وتحديد قيمته ودلالته ، فإن هذا لا ينبغي أن يدفعنا إلى الاعتقاد باستقلال هذه الموجهات ونقلها والاعتقاد من ثم بوحادية سلطتها .

فإذا كانت الموجهات التاريخية هي سيرة المؤلف وعلاقته الشخصية ومركباته البيولوجية ومكوناته المايكولوجية وتقاليدته الثقافية وأحداث عصره ، فإن في هذه الموجهات ما يرجع إلى التراث ،

وفيهما ما يرجع إلى التقاليد الأدبية وقوتين التأثير والتأثر ، وهو ما يعني تولدها في أنساق أخرى وتفاعلها معها .

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن كثيراً من انعكاسات هذه الموجهات إنما يتجلى من خلال النص ليستدل الناقد على وجودها وأشكالها ، مما يتيح مجالاً للتشكك في مدى دقة الاستنتاج والمماثلة بين حقيقة تلك الموجهات في وجودها الموضوعي المستقل وصورتها النصية . وهو أمر من شأنه التقليل من حجية الاستقلال ودعاوى الإلحاد بالسلطة ولا ريب .

أما الذين ينقلون السلطة من الخارج إلى النص ويعولون عليها تعويلاً كاملاً ، فإنهم يخطئون إذا ما ظنوا أن النص هو مستودع الحقيقة للموضوعية المنفصلة عن الذات ، وأنه ليس على الناقد سوى استدعائها والاستجابة لندائها . ذلك أن الناقد الذي قدم على مر الزمن دلائل الإنتاج الإبداعي هو منتج آخر ، وذات فاعلة وليست محض ذات منفعة هامشية^(١) فليس من مقاربة أجنبية أو بنوية أو أسلوبية لا يكون للقارئ فيها دور في منح العلائق والرموز والآليات والتشاكل والأنساق والدلالات شكلها النهائي ، من جراء الحوار الخصب بين النص والقارئ .

ولو كانت حقيقة النص يمثل هذه الموضوعية والإنفصال لما حظينا إلا بقراءة واحدة للنص الواحد . لكن الأمر خلاف ذلك تماماً ، إذ تجد القراءات المختلفة تداخل نسقي للنص والقارئ وحوار صوتيهما حواراً جدلياً^(٢) يصعب معه الفصل بين سلطتيهما ومن ثم تحديد ما يعود إلى سلطة النص ومعطياته بشكل دقيق . ذلك أن الذي يقرر الحقيقة الموضوعية للنص هو المتلقي الذي يكشف عن حيثياته الداخلية ، مما يجعل هذا النص مستنداً إلى القارئ ومرتبباً به ارتباطاً مشروطاً ، فضلاً عن أن القارئ يصبح هنا مصدر الرؤية والرواية التي تلزمنا

بقبولها ، فليس ثمة نص موضوعي وإنما ثمة على الدوام نص مؤول مباشر (بفتح الشين) هو محصلة لتداخل عمليتي الإنتاج والتلقي^(٧).

وإذا كان نقد استجابة القارئ قد جاء ليتجاوز مواقف أصحاب النقد الموضوعي الذين أصروا على رؤية النص بوصفه بنية محايدة وحصر السلطة فيه ، فإنهم لا ريب بالغوا في منح الذات القارئة بعداً إطلائياً يتسع مع اتساع سلطة التأويل ومدياته غير المحدودة ، متجاهلين بذلك ما في النص^(٨) من أبعاد أقرب إلى الثبات النسبي كأبعاد اللغة^(٩) والأسلوب وموجهات النص الخارجية المتجلية في بنيته الفنية إلى جانب أبعاده الأخرى التسمية كالبنى والتراكيب والعلاقات والدلالات .

من هنا فإن معنى النص وحقيقته الجوهرية لا يعودان إلى سلطة القارئ وحدها ونشاطه التأويلي ، بقدر ما يعودان إلى حالة الإدماج الفاعل والحوار الخصب فيما بين نفسيهما ، وهما نسقان لا يفكان ارتباطهما ينسق المعطيات المكونة للنص الأدبي ولا ريب .

على هذا النحو يمكن القول إن نقاد كل من المنهج التاريخي والمنهج السايكولوجي والمنهج الموسيولوجي يصادرون سلطة النص والمؤلف معاً لصالح سلطة جوهرية محصورة في موجهات النص الخارجية حين يتحدثون على لسانهما (النص والمؤلف) في حين يصادر نقاد المناهج الشكلية ، والنقد الجديد ، والبنوية سلطة المؤلف وسلطة الموجهات المكونة وسلطة القارئ (إذا ما استخدمنا مصطلحاتهم لصالح الإبقاء على سلطة النص أو سلطة تشكل علاقاته وأتمائه الخاصة) .

أما نقاد جماليات القراءة فإنهم يفتحون الباب واسعاً للنشاط التأويلي من واقع اقتراح نقل السلطة للقارئ والإرتياب بالحقيقة الموضوعية للنص والتقليل من سلطته وإقصاء سلطة الموجهات المحيطة بالنص .

والحق فإن من المتعذر للحديث عن (سلطات) في مجال النقد ، فليس ثمة سلطة يمكن تسميتها بـ (سلطة النص) ، إذ ليس النص في محصلته النهائية سوى فعالية قرائية لمجموعة من الصور والعلامات المحايثة والذاتية ، الخارجية والداخلية . مثلما هو متعذر الحديث عن سلطة القارئ ، لأن القراءة ليست نشاطاً إكراهياً^(١) أو فعلاً تهويمياً منفلقاً هدفه تشييد عالم ليس له وجود إلا في ذهن القارئ .

في الوقت نفسه لا نرى إمكانية للحديث عن (سلطة الموجهات الخارجية) ، فليس لهذه المعطيات وجود عياني في النص ، بقدر ما لها تجليات فيه ، على جانب من الخصوصية والتعقيد .

إن الخطاب النقدي الذي يبدو محصلة لمباشرة الناقد النص لم يكن في يوم ما جهداً أحادياً . إنه مستودع لما أراد المبدع قوله ، وما تركت فيه ظروف العصر وملامحه من ثيمات وقسمات ، وما وسعته علاقات المجتمع من آثار ، وما أفرزته دواخل المبدع من تعرجات وتوق واحتباسات ، وما سمحت به الثروة اللغوية والمخزون الثقافي والملكة الأسلوبية وأفاضت به على المبدع ، وما أسهمت فيه التشكلات الفنية والعلاقات غير المحسوبة وغير الواعية ، في لحظة الكتابة الإبداعية وتجلياتها الخاصة الفريدة ، المتأبية على إرادة منشيء الخطاب ، فضلاً عن الطبائع المختلفة لأذهان القراء المتلقين للخطاب الأدبي ، من حيث ظروف القراءة ، والاهتمام وقوة الحس ، والحساسية ، والثقافة والخبرة ، والوعي ، والذكاء ، وقوة الحافظة ، والبصيرة ، والموضوعية ، والموقف الاجتماعي ، والنحظة التاريخية ، والمكونات النفسية . وهي العوامل المتحركة في شكل تلقى القارئ الخطاب ، وطريقة استيعابه له ، وتصوره بنيته ، وإدراكه معطياته .

هكذا نلمس تداخلاً في الأقسام ، وصراعاً بين الاستراتيجيات ، ينتهي إلى القارئ الذي يعيد إنتاج صورتها ، معدلاً من شفراتها ،

ومبيناً علاقاتها بالمنطق العقلي تارة ، وبالطاقة الإفعالية أخرى ، وبالآليات العلمية ثالثة ، حتى يمكن القول إن لكل قارئ مصفاة تجعله كالמושور الذي تنعكس الأشعة من خلاله ، متخللة ، ليكتسب النص من جراء مروره به قيماً جديدة وأبعاداً إضافية ودلالات خاصة ، تختلف من قارئ إلى آخر ، باختلاف طبيعة كشوفاتهم واستراتيجيات توجهها إلى النص وطريقة تفاعلهم معه وفهمهم إياه .

إن الطبيعة المجازية للنص الأدبي والعوامل الشعرية وغير الشعرية المتحركة فيه تجعل من الصواب القول إن ما يراء المبدع من رؤية يريد إيصالها إلى القارئ هي ليست الرؤية نفسها التي تتجلى للقارئ في نهاية المطاف . فبين طبيعة الرؤية كما هي ذات المبدع ونصه المنجز مسافة تفقد فيها تلك الرؤية شيئاً من أبعادها ، تحريفاً وتعديلاً وإضافة .

إلى جانب هذا فإن بين النص الأدبي والقارئ مسافة أخرى تختلف من واحد إلى آخر ؛ في اتساعها وضيقها ، وضوحها وغموضها ، وبما يجعلها مختلفة من قراءة لأخرى ، ومتميزة من ظروف إنتاجها ، تبعاً لمكانات القارئ في إجراء تعديل على الرسالة ، مانحاً إياها شكلها ودلالاتها ، حتى يمكن القول إنه ليس كل ما يريد النص قوله يتجسد واضحاً في البنية الشكلية للنص^(١٠).

هكذا تبدو الحقيقة الجوهرية للنص الأدبي شديدة المراوغة والتعرج والاختلاف تبعاً لانكساراتها على سطوح عاكسة ، تشبه كثيراً انعكاس الضوء على ضروب من العدسات المقعرة والمحدبة والمستديرة.

هكذا تغدو الموجهات المحيطة بالنص جزءاً لا يتجزأ من بنية النص التكوينية كما يرى إيكو^(١١)، مثلما تغدو الفعلية القرالية جزءاً لا يتجزأ من هذه البنية . وهو أمر يقتضي منا إحلال قانون التكامل بين مناهجنا بدلاً من قانون النفي والإجتناب والإقصاء .

ليس المقصود بإحلال قاتون التكامل بين المناهج بطبيعة الحال الجمع بينها جمعاً حسابياً^(١١١)، لأن ذلك من شأنه أن ينتهي بنا إلى مواقف تليفقية غير مجدية وغير واقعية . إنما المقصود أنه ليس من المحتم أن تتقاطع الرؤية السوسيوولوجية أو السايكولوجية مع الرؤية البنيوية مثلاً أو مع نظرية القراءة أو مع التحليل السيمولوجي في إطار التواشج والوحدة التي تسمى تجليات البنية السوسيوولوجية أو السايكولوجية في إطار من الأنساق المتشابهة أو الشفرات المنتظمة في بنية نص أدبي ما .

ولعل هذا هو ما عبر عنه (فوكو) في حديثه عن البنيوية قائلاً إن فيها ' فائدة لأولئك الذين ينظرون إلى الغابة ولا يرون الأشجار'^(١١٢) . مشيراً بذلك إلى الطابع الهيكلي (العلائقي) لهذا المنهج .

من هنا فإنه ليس ثمة تعارض مثلاً بين سعي البنيويين لاكتشاف شبكة علاقات بنية الخطاب الأدبي وطبيعة تلك البنية التي يمكن أن تكون ذات طابع سوسيوولوجي أو سايكولوجي . فليمن صحيحاً أن معطيات الرؤية السوسيوولوجية أو السايكولوجية قد توقفت عن التأثير ، إذ ما يزال كثير من معطيات الدرس النفسي تمتلك مصداقية وفاعلية لا تتعارض مع مساعي المناهج المتمحورة حول النص أو مع مساعي البنيويين أو مع مناهج جماليات القراءة والتقبل التي يمكن أن تلتقي مع معطياتها الإيمستولوجية . وما يصدق على معطيات الدرس النفسي يصدق على الرؤية السوسيوولوجية في تفسير الظواهر الثقافية وارتباطها بالمجتمع .

ولا مراء في أننا في كل مرحلة وعصر نجد أن بعضاً من آليات هذه المناهج يصيبها الوهن والضمور ، بسبب من طبيعة اللحظة التاريخية ومتغيرات الرؤية الإيمستمو - جمالية وتبدلات الحساسية الأدبية ، لتقوى آليات مناهج أخرى تبدو أكثر استجابة لمتطلبات تلك المرحلة ومواءمة لروح ذلك العصر .

إن التسليم بهذه الحقيقة لابد من أن يقضي بنا إلى التمييز بين موقفين في الخطاب النقدي يرى أولهما : أن النقد التاريخي والنقد السايكولوجي والنقد الموسيولوجي والنقد البنيوي على سبيل المثال مناهج على عليها الزمن وصارت (موضة) قديمة لم تعد تعبر عن متطلبات العصر . في حين يرى الثاني : أن ضروب النقد المذكورة لم تعد (وحدها) المعبرة عن روح العصر ولحظاته التاريخية ، وعن الحقيقة النهائية للنقد .

إن قيام المناهج النقدية المختلفة على ضروب مختلفة من العلوم والثقافات والمفاهيم والآليات والخبرات والإلتعاعات المتنوعة بتنوع حقولها يجعل من هذه المناهج منظورات محدودة ومقترحات منقوصة ووسائل غير مكثفة بنفسها . بل إنها تجعل هذه المناهج مرشحة لأداء ضرب من النشاط ، وشكل من الكشف يتميز من الكشوف الأخرى ومنظوراتها التي إن اهتمت بزوايا تجاهلت زوايا أخر لا تقل عنها أهمية.

من هنا فإنه ليس من مصلحة النص الأدبي أن يحتكر الخطاب النقدي منهجاً واحداً يمنحه ملامح النموذج المتكامل القادر على الوصول إلى قراءات صحيحة ، إذا ما أدركنا تداخل السلطات النقدية وخرافة استقلالها ، فضلاً عن احتواء هذه المناهج في صميمها على أنظمة تأويلية^(١٣) ، تمثل استراتيجيات متميزة ، يتدخل القارئ فيها جميعاً ، في إيجاد الشفرات والكشف عن الأساق والاهتداء إلى العلاقات والشعور على الدلالات ، ضمن حالة من ضم النص إلى التمتع الشخصي للقارئ ودمج أفكاره وتصوراتهِ الخاصة به^(١٤).

ولعل هذا هو ما جعل الحديث عن عملية النقد - على الدوام - أمراً متعزراً ، وعن الحديث عن وجود حقائق موضوعية وقراءات صحيحة ضرباً من ضروب المبالغة والحماسة غير المبررة . وهو أمر

لا بد أن ينتهي بنا إلى استبدال لفظة أسرار النص الأدبي بلفظة الحقائق الموضوعية أو القراءات الصحيحة للنص .

لقد انتهى الأمر بـ (رولان بارت) مثلاً الذي تنقل بين مناهج خارجية وموضوعية إلى التنازل عن إيمانه بصليبة النقد^(١٥) وعن عده السيميولوجيا علماً إلى عدها مضامرة للأكلّة ، منتهياً إلى رؤية نقدية تقول بـ (لذة النص)^(١٦) .

ولعل (رينيه ويليك)، الناقد الأكثر حماسة للتحليل الداخلي للنص، وتصنيفاً للمناهج النقدية إلى داخلية وخارجية ، اعترف بعد مرحلة التنظير الأولى بمبالغته في هذه التفرقة وبعجز هذه المناهج عن الوفاء الكامل بمهامها ، حين قال :

’ ولقد كنت دعوت **باستمرار إلى التركيز بشدة على دراسة العمل الفني نفسه** . وقد أكون قد بالغت في التفريق بين الطرق الداخلية والخارجية في تناول الأدب ولكنني لأزال عند رأيي، وهو أن هناك الكثير من القضايا الأدبية حقاً مما لا يصح تحليل الأسلوب كلفة^(١٧) .

هنا يمكن القول إن الاعتصام بسلطة الموجهات المحيطة بالنص الأدبي من شأنه أن يقصي فاعلية أنساق وموجهات أخر لها الأثر الكبير في منح النص مداه النهائي وقيّمته الحقيقية كعلاقات البنية النصية ونسيجها الأسلوبي وتركيبها التشاكلية من جهة ، وتوصلات الذات القارئة إلى تحليلات الإمتداد العمقي لطبقات النص ودلالته الثرة من جهة أخرى .

إن التحويل على سلطة النص بوصفه بنية محايدة أمر لا تزيده طبيعة الظاهرة الأدبية نفسها وطريقة تشكلها ، بفعل موجهات خارجية مختلفة ، فضلاً عن إقصاء هذه النظرة لدور القارئ بوصفه نسقاً آخر وبنية لا غنى عنها لإدراك حقيقة النص . فليس النص في حقيقته كما

أسلفنا موى رؤية القارئ واستراتيجيته المتجدية في القراءة وإعادة الإنتاج والتأويل ، وهو ما يفضي إلى بقاء النص ويحول دون موته وسجنه في أطر تاريخية .

ولا ريب في أن المبالغة في فعالية القراءة والنظر إليها بوصفها سلطة مكتفية بنفسها أمر من شأنه أن يتجاهل المعطيات الموضوعية ويقصي إمكانية وجود معطيات تكتمل أبعاداً شبه نسبوية في النص ، ليفضي إلى نشاطات ذاتية ودروب تأويلية تفك ارتباط نتائج الفعالية القرآنية تلك بمعطياتها الموضوعية وتفاعلها المثمر .

إن الوعي بالمزائق التي يقودنا إليها إصرار نقادنا على الرؤية الواحدة ، والإعلاء من سلطتها في الإقصاء ، من شأنه أن يجنبنا الوقوع في أخطاء تلك الممارسات الناقصة لئمنحنا قدرة على إقصاء أية سلطة قبلية تدعي لنفسها القدرة على امتلاك الحقيقة وتنصب من نفسها بنية نرجسية ذات محتوى أيديولوجي .

إن انتقال خطابنا النقدي من استراتيجية سلطة الإقصاء (النرجسية) إلى استراتيجية إقصاء السلطة ، خطوة على طريق خروج هذا الخطاب من أسر التبعية والتهميش ، وامتلاك القدرة على تضاج حوار مع الآخر ، بهدف استعادة ملامحه المستلبة .

ولست على يقين فيما إذا كنا بحاجة ، ونحن نشارف على الإنتهاء من ورقتنا إلى التوكيد ثانية على أنه ليس المقصود بإقصاء السلطة الواحدة القول بالمساواة فيما بين السلطات ، إذ يظل مبتدأ الفعالية القرآنية ومفتاحها ، فضاء النص وجسده الورقي الذي ينبغي أن يكون البوابة الأساسية والمنطلق الرئيس لتكتمل أصداء السلطات المختلفة وأطيافها المتداخلة ، ضمن نظام صياغته وإمكانات مقاربة القارئ له وشكلها .

الهوامش

- (*) لا يتصور طابع التثاقف المنقوس والمخالفة غير الطبيعية على الخطاب التقليدي العربي بل يتجاوزها إلى صوم الخطاب التقليدي العربي في علاقته بالخطاب التقليدي الغربي
- (١) انظر فاضل لتمر : قلعة قلعية : في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب التقليدي العربي الحديث ، ط ١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٤ م ، ص ٤٥ ، ٤٦ .
- (٢) انظر ترفيثان توندرووف : نقد النقد ، ترجمة سامي سويدان ، ط ١ ، منشورات مركز الإنماء القومي ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ١٠٥ .
- (٣) انظر حاتم الصكر : ما لا تؤذيهِ الصلة - المقاربات الفلسفية والأسلوبية والشرعية ، ط ١ ، بيروت ، دار كتائب ، ١٩٩٣ ، ص ١٨ ، ٢١ .
- (٤) انظر فاضل لتمر ، مصدر سابق ، ص ٦١ .
- (٥) م ن : ص ٤٩ .
- (٦) انظر وهب أحمد رومية : شعرنا تكليم والنقد الجديد ، سلسلة عالم المعرفة (٢٠٨) الكويت ، مارس - آذار ، ١٩٩٦ ، ص ٢٣ .
- (**) بعد يلتفتين ويؤوس ويريدان من بين أبرز من حقق جنل ارتباطات معطيات النص والفكرية .
- (***) لابد من التذكير هنا بأن ثمة اتجاهين رئيسيين في منهج جماليات القراءة أولهما : المعروف به (نظرية التلقي والتقبل) التي تحصر الفعلية القرائية في القارئ فقط ، وترجع إلى هانز روبرت ياوس أما الاتجاه الثاني فهو المعروف به (نظرية التكميل والإكمال) لممثلها والمجانب أبرز ، وهي نظرية تجمع بين دوري القارئ والنص ومصلتهما التفاعلية . انظر فاضل لتمر : الصوت الآخر، الجوهر الحوارية للخطاب الأدبي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٢ ، ص ٢٢٤ .
- (٧) انظر صلاح فضل : شخرات النص - دراسة سيمنولوجية في شعرية النص والفصيح ، ط ٢ ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ص ١٤٩ .
- (٨) انظر عبد الهادي هيدرحمن : سلطة النص - قراءات في تراكيب النص الديني ، ط ١ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٣ ، ص ١٩٦ .
- (٩) انظر نصر حامد أبو زيد : الخطاب الديني ، ط ١ ، دار سينا للنشر ، ١٩٩٢ ، ص ١١٥ .
- (١٠) انظر حاتم الصكر ، مصدر سابق ، ص ١٢ ، ١٣ .
- (١١) انظر صلاح فضل ، مصدر سابق ، ص ١٥٠ .
- (***) على أهمية دراسة الأستاذ فاضل لتمر ، القصيدة والنقد : سلطة النص أم سلطة القراءة ؟

المنشورة في كتابه الصوت الآخر ، فإن ملاحظتنا الفلسفية عليها أنها لم تكن إلى تصور دقيق أو تلخيص واقعي ، إذ ينتهي التفكير إلى القول بضرورة الغلبة بالقراءة الضالمة التي لا تظن أنها من السلطات والعوامل المتكفئة في عملية الإنتاج وفق موازنة مقبولة - على حد تعبيره - بين السلطات الخارجية والداخلية من تاريخ واجتماع ومناخاتوجيا والنص والقارئ والذات وسلطة وسائل الإعلام ، مع دعوته إلى التطور على والبيئة معاصرة في كل خطاب . انظر الصوت الآخر ، مصدر سابق ص ٢٤٤ - ٢٥٠ .

(١٢) أنوار موروسير : الفكر الفرنسي المعاصر ، ترجمة الدكتور عادل قزعا ، بيروت ، ص ١٢٨ .

(١٣) انظر توفيق تونووف : مصدر سابق ، ص ١٢٩ .

(١٤) م ن : ص ١٣٨ .

(١٥) و(١٦) انظر عمر أوشان : لذة النص أو مقاربة الكتابة لدى بارت ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ ، ص ٧٨ ، ٧٩ .

(١٧) ريتيه ويلييه : مفاهيم نقدية ، ترجمة د محمد صلور ، عالم المعرفة ، (١٠) ، الكويت ، فبراير - شباط ، ١٩٧٨ ، ص ١٣٨ .



فَصِيحَةُ النَّشْرِ : مَغَالِطَةُ التَّعْرِيفِ

رَشِيدٌ يَحْيَاوِي

هل قصيدة النثر نوع مستقل ؟ وإذا
كانت كذلك فعماذا تستقل وما الذي
يعطيها تلك الصفة ؟ أجوبة الخطاب
النقدي العربي حول قصيدة النثر ،
عن هذه الأسئلة ، تمثل شاهداً حياً

على التصدعات المفاهيمية لذلك الخطاب وعن أوجه الخلط التي وقع
فيها . فبدءاً من تعريف قصيدة النثر ، سيقع النقد العربي في أخطاء
منهجية قاتلة لم تزد تلك القصيدة سوى غموض . وسيترتب عن
محاولات التعريف ، تحديدات ومفاهيم مغلوبة تتصل برصد خصوصيات
معينة لقصيدة النثر لقد نتج عن ذلك شيوع عدد من المغالطات بعضها
يتصل ببعض ويتولد منه . وكلها مغالطات تتحل في طبيعة الأنساق
والتصورات النظرية والمفاهيمية وليس في طبيعة قصيدة النثر في ذاتها
. ونجمل هذه المغالطات في ثلاث كبرى تتولد منها أخرى فرعية .

والمغالطات الكبرى هي :

- ١ - مغالطات التعريف .
- ٢ - مغالطات التعويض .
- ٣ - مغالطات الاستقلالية .

وسنبداً بمغالطات التعريف لكون المغالطات الأخرى تنبني عليها:

ولعل من أصعب ما يواجه النقد الأدبي ونظريته ، هو وضع
تعريف محدد للظاهرة الأدبية ، تتوافر فيه شروط الشمولية والدقة مع
تجريد الخصائص والمطابقة الفطرية للموضوع الذي يتم تعريفه . وإذا
كان الخطاب النقدي العربي حول قصيدة النثر قد وقع في مغالطات وهو

بواجه ظواهر جزئية في الظاهرة الأصلية ، فإن احتمال أن يقع في مغالطة أخرى على مستوى مبادئه التعريفية ، سيكون أكبر .

ويمكن في تقديرنا حصر مغالطات التعريفات العربية لقصيدة النثر في أشكال ثلاثة نركز منها في هذا السياق على شكلين ، والأشكال الثلاثة هي :

أ - مغالطة التعريف برد الفعل : وتمثله كل المحاولات التي عرفت قصيدة النثر بكونها تمرداً أو فعل فوضي وتدميراً موجهاً أساساً لنماذج مكرسة في الماضي أو في الحاضر . وتنتج هذه المغالطة عادة ، تعريفات مبهمّة وغامضة من جهة ، وغير مطابقة من جهة أخرى ، للخصائص المفترضة لقصيدة النثر . وإذا كنا نرى أن قصيدة النثر قد سمعت بالفعل للتمييز عن تلك النماذج ، فإننا لا نرى أن ذلك يكفي لتعريفها.

ب - مغالطة التعريف بالأثر الرجعي .

ج - مغالطة التعريف بجذور المصطلح .

١ - ١ . التعريف بالأثر الرجعي :

١ - ١ - ١ . مصدر التعريف بالأثر الرجعي :

لقد وقعت هذه التعريفات في عمومها " ضحية " المقترحات الأجنبية والفرنسية منها بالتحديد . ولم يتم الانتباه إلى المسافة الشاسعة بين مرجعية قصيدة النثر الفرنسية ونظيرتها العربية . فحين نعود لتعريفات قصيدة النثر الفرنسية ، نجدها محكمة ومحددة . بل مدققة بالشكل الذي لا يسمح لنا بممارسة اللغة " الضبابية " المعصمة التي

نستعملها غالباً في نعت تجربة قصيدة النثر العربية . ففي التعريفات الغربية شروط ومقاييس مضبوطة تسهل على الدارس التعرف على ما ندرج تحت " قصيدة النثر " وتمييزه مما لا يندرج تحتها .

نقرأ في " موسوعة برنستون للشعر والشعرية " عن قصيدة النثر : " هي قصيدة تتميز بإحدى أو بكل خصائص الشعر الغنائي ، غير أنها تعرض على الصفحة على هيئة النثر ، وإن كانت لا تعد كذلك . وتختلف قصيدة النثر عن النثر الشعري (Poetic prose) بأنها قصيرة ومركزة ، وعن الشعر الحر (Free verse) بأنها لا تلتزم نظام الأبيات ، وعن فقرة النثر القصيرة بأنها عادة ذات إيقاع أعلى ، ومؤثرات صوتية أوضح ، فضلاً عن أنها أغنى بالصورة وكثافة العبارة . وقد تتضمن قصيدة النثر رويًا داخلياً ، وأوزاناً عروضية ، ويتراوح طولها على وجه العموم ، بين نصف صفحة (فقرة أو فقرتان) وثلاث صفحات أو أربع . بمعنى أنها تماثل القصيدة للغنائية متوسطة الطول ، وإذا تجاوزت هذا الطول فإنها تلتفت توتراتها وأثرها وتصبح تقريباً ، نثراً شعرياً ^(١) .

تقدم هذه الموسوعة إذن ضوابط محددة لقصيدة النثر مستمدة من التجارب الغربية ، وفي مقدمتها ضوابط الكثافة والفصاحة والصورة والإيقاع . إنها المميزات نفسها التي نجدها عند جل دارسى هذه القصيدة ، ومن ضمنهم الفرنسية سوزان برنار ، صاحبة " الفصل " على العرب في شيوع التعريفين ، بالأكثر الرجعي وبجذور المصطلح ، بينهم . وليس مقصدنا من برنار ، عرض كل آرائها في قصيدة النثر ، فما يهمنا منها بالتحديد ، هو ما ألقى بظلاله على الخطاب العربي . ومنها خلاصات ، قطبية قصيدة النثر ومكوناتها أو شروطها .

١ - قطبية قصيدة النثر :

وتراها برنار في المبدأ المزدوج ، للفوضى والتنظيم . إذ تأخذ

قصيدة النثر ، من النثر فوضويته وميوله الهدامة ، وتأخذ من "القصيدة" نظامها . وسنرى أن ظلال هذه القطبية تتسحب أيضاً على تعريف العرب لقصيدة النثر انطلاقاً من مكونات اسمها .

٢ - مكوناتها اللغوية والنصية . وتحددها برنار في ثلاثيتها المعروفة :

- الوحدة العضوية المستقلة .

- المجانية .

- الإيجاز

لقد حددت برنار تلك المكونات التي عدتها شروطاً ، تحديداً دقيقاً لفعاليتها الإجرائية عندها . فالأول منها ، ألقت برنار بمقتضاه كل النصوص التي كتبت في إطار أعمال ونصوص أخرى ، لم تكن غايتها موجهة بمقصد الكتابة الشعرية في قصيدة النثر وبمقتضى الثاني ، تستبعد برنار الأعمال ذات الغاية النفعية أو البيانية أو المردية رابطة المجانية بما سمته بـ "اللازمنية" . وتقصد بالشرط الأخير ، ألا يكون لقصيدة النثر هدف أو تركيب تطوري وتعاقبي كما في الفنون الزمنية . إذ ليس في قصيدة النثر في رأيها ، ديمومة كديمومة الرواية . تقول برنار : " إن الرواية تتطلب ضرورة تركيبية لكي تنتظم في ديمومة ولكي تعرض في شكل جريان زمني ، كما في الروايات الحقيقية حيث نستطيع أن ندرك فيها تقدماً وتميز مراحلها . أما القصيدة ، فتعرض في شكل كتلة وتركيب لا يتجزأ" (٧) .

أما الشرط الثالث ، فقصدت منه برنار إبعاد النثر عن قصيدة النثر ، وتعزيز فعالية الوحدة والمجانية فيها . إذ لكي تكون قصيدة النثر

غير ذات غايات نقدية وتفسيرية وسردية وبياتية ، لابد لها من أن تكون بالغة الإيجاز والكثافة . تقول برنار : " على قصيدة النثر أكثر من قصيدة الوزن ، أن تتجنب الاستطرادات الأخلاقية وما مائلها ، وكذلك التفصيلات التفسيرية ، وكل ما يقودها إلى أنواع النثر الأخرى ، أو يضر بوحدتها وكثافتها لأن قوتها الشعرية لا تأتي بالتحديد من رقبة موزونة بل من تركيب منير ^(٣) .

لم تقم سوزان برنار باختلاق هذه الشروط وفرضها على قصيدة النثر ، بل لم تصل إليها إلا بعد تهيؤ عدد من المعطيات لم يفلن إليها التعريف العربي ذو مغالطتي الأثر الرجعي والجذر الاصطلاحي . وهي :

١ - وجود متن واسع من قصيدة النثر .

٢ - مضي أزيد من قرنين على ظهور مصطلحها ، وأزيد من قرن على شكلها الخاص بها .

٣ - البحث في قصيدة النثر ليس من مصادرة الفرضيات بل بمعاينة النصوص .

٤ - ارتباطها بالتحويلات الحضارية وخاصة المدن الكبرى .

٥ - صياغة تعريف محدد لمصطلح " قصيدة " .

٦ - الفصل بين تاريخ ظهور مصطلح " قصيدة النثر " وتاريخ ظهور نصوصها التي ستحدد شكلها وخاصة مع بودلير .

إن وضع تعريف محدد لمصطلح " قصيدة " ، يعد خطوة منهجية حاسمة ميزت " القصيدة " في " قصيدة النثر " عن " القصيدة " في أعمال أخرى ، بل ميزت أيضاً بين " القصيدة " في قصيدة النثر المحددة والمدققة ، عن " القصيدة " في " قصائد النثر " التي كانت ممثلة في أعمال عامة لا تستجيب للشروط الجديدة لقصيدة النثر البودليرية وما تلاها من تجارب .

لقد اعتبرت سوزان برنار أن تحديد مفهوم " القصيدة " بمثابة " ضرورة جوهرية " ، وبخاصة مقوماتها في القصر واللامنية . إذ لا يمكن في رأيها ، أن توجد " قصيدة " إلا إذا " أعادت للحاضر الأبدى للفن ، أطول الديمومات ، وخترت صيرورة متحركة ، في أشكال لارمنية ، بالغة من ثمة ، متطلبات الشكل الموسيقي " (١).

لذلك مثل تحديد مفهوم " القصيدة " في رأيها شرطاً لتعريف قصيدة النثر " بوصفها شكلاً من الدرجة الثانية - تسمى برنار النثر الشعري شكلاً أولاً لأنه مجرد مادة - وعالمًا من العلاقات وكتلة لارمنية ، وتميزها بالتالي من الأنواع الأخرى للنثر الأبي والنثر الشعري " (٢).

ورغم توالر كل هذه المجددات والضوابط ، فإن سوزان برنار اضطرت للأخذ بمبدأ الإرادة الواعية مقتدية في ذلك بموريس شابلان الذي قال : " تحت طائلة الوفرة (. .) لا نقبل تحت عنوان قصائد النثر إلا الآثار التي اعترف مؤلفوها بشكل ما ، أنهم أرادوها كذلك " (٣). ففكرة " الخلق الإرادي " تتيج حسب برنار أيضاً ، إقصاء قصائد النثر التي ليست كذلك .

لقد قدمت برنار تحديداً معيّنًا لمصطلح " قصيدة " لأن هذا المصطلح كان قابلاً لكثير من المفاهيم ظهرت بتطور استخدام هذا المصطلح في اللغة الفرنسية . فقد ظهر أول مرة سنة ١٢١٣ مستعاراً من اللاتينية (POEMA) وقصد به في ذلك الوقت العمل الشعري اللاتيني . ثم أطلق على التراجيديات والملاحم . ووصف كتاب " مغامرات تليماك " الشعري الملحمي بأنه " قصيدة نثر " سنة ١٧١٦ . كما أطلق مصطلح " قصيدة " أيضاً على الشكل الكلاسيكي للتراجيديا سنة ١٦٣٧ . وسيأخذ في القرن الثامن عشر معنى واسعاً حيث سيطلق على كل عمل أدبي يستوحي الشعر كما في الاستخدام الرومنسي له (٤).

لقد سبق ظهور مصطلح " قصيدة النثر " أطروحة سوزان برنار بأزيد من قرنين ونصف . لكن ليس كل نص نعت بهذه التسمية ، مثل عندها وعند غيرها من المعاصرين " قصيدة نثر " بالفعل . فالأعمال الأولى التي حملت هذا اللع في ما قبل منتصف القرن التاسع عشر ، وظفته بالمعنى الواسع لمصطلح " قصيدة " . أما " قصائد النثر " بحصر المعنى فلن تظهر إلا مع شعراء انحدروا من الفترة الرومنسية أو أعقبوها كما يحدد ذلك ج. مازليرات J. MAZALEYRAT ، الذي له رأي خاص حتى في تجربة بودلير ونرفال ورامبو . يقول عن قصيدة النثر ، إنها " نوع متحرك ، ولد بقتل بعض الكتاب المنحدرين من الرومنسية ، أمثال ألويزوس برتراند ALOYSIUS BERTRAND وموريس دوغيران MAURICE DE GUERIN واستثمر عرضاً من طرف نرفال NERVAL وبودلير BAUDELAIRE ورامبو RIMBAUD إلى أن قدم فيه ليون بول فارغ LEON-PAUL FARGUE وماكن جاكوب MAX JACOB ، في القرن العشرين ، أحسن الأمثلة ^(٨) .

لكن جل الباحثين يؤكد أن بودلير كان له دور كبير في تطوير قصيدة النثر من العمومية نحو تحديد الشكل . حتى أن سوزان برنار اختارت أن يبتدئ متنها لقصيدة النثر ببودلير بالذات ، مع العلم أن مصطلح " قصائد نثر صغيرة " الوارد في عنوان عمله المعروف في هذا الإطار (ضجر باريس LE SPLEEN DE PARIS) ليس هو أول كتاب شعري حمل تلك الصفة . حيث تشير برنار إلى أن برتران ألف قبل ذلك " قصائد نثر صغيرة " ، في شكل " بالاد " .

وبالرغم من أن كتاب بودلير يضم قصائد ليس بينها أي رابط في الموضوعات كما يلاحظ معجم " الأعمال الفرنسية الكبرى " ، بحيث تتوزع على شكل إحياءات مصادرها من فضاء الشارع والمحيط الباريزي ومن عالم الأحلام والوعي والفلسفة ... فإن الرابط الوحيد بينها في تكبير المعجم السائف ، هو الشكل الجديد جذرياً ^(٩) .

وحين نستعير لغة النقد القديم ، نقول بأن بودليير لم يكن هو "مقصد" قصيدة النثر الأول . وذلك ما يؤكد أيضاً معجم اللغة الفرنسية الذي يرجع بدوره قصيدة النثر الحديثة إلى ما قبل بودليير ، وبالتحديد إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، مع ألويلوس سنة ١٨٢٧ حيث كتب (غاسبار الليلي) ونشرها سنة ١٨٤٢^(١٠).

لكن بودليير هو بالتأكيد الذي أضفى على "قصيدة النثر" خصوصيات ستصبح مع لائقه أكثر شيوعاً واستقراراً . وخاصة مبدأ "التقطع" أو "الانقطاع" DISCONTINUITÉ ، المؤكد من طرفه في مقدمة "قصائد نثر صغيرة"^(١١) ويمكن أن نرجع لهذا المبدأ ، مقولات ومصطلحات أخرى وصفت بها قصيدة النثر ، مثل ، القصد والإيجاز والوحدة ، وهي المقولات التي طورتها موزان برنار وعمتها .

ويعتمد "معجم اللغة الفرنسية" مبدأ "الانقطاع" أساساً لتمييز قصيدة النثر . ويستبعد في هذا الإطار تحديد هذه القصيدة بغياب السرد . ويرى في مقابل ذلك أن بها عدة اختيارات يمثل لها بحضور الوصف عند بونج PONGE واللوحة الرمزية عند بودليير ، أو بقصيدة الحكمة . بل يذهب إلى أنه حتى في حالة وجود سردية في قصيدة النثر ، فإن هذه القصيدة قد تتسم بالانقطاعات التنسيقية للخطاب (انقطاعات داخلية أو خارجية) مثل الكتابة في صيغة شذرات مغلقة على ذاتها^(١٢).

١ - ١ - ٢ . تمظهر الأكثر الرجعي :

لقد وصل الفرنسيون إلى هذه الخلاصات بناء على ملاحظتهم لإرث قصيدة النثر في أدبهم . وكانت غايتهم من ذلك مختلفة عن غاية العرب بعدهم . فبخلال هؤلاء ، لم يكن هدف الفرنسيين الأول ، محصوراً في الغايات التحريرية والتنويرية ، بل لغايات علمية وتوثيقية

وتاريخية قبل كل شيء . أين منا مثلاً تحديد قصيدة النثر في المعاجم والقواميس العربية ؟!

كان بين أيدي الفرنسيين عطاء طويل من التجارب المتعاقبة المتباينة والمتشاككة معاً . بفضل ذلك استطاعوا وضع نماذج تكشف عن كفاءات منهجية في التعامل مع الظاهرة رغم تقاطعاتها مع غيرها من الظواهر الأدبية والشعرية تحديداً .

ما سيحدث للخطاب العربي مخالف لذلك . لقد بدأ من حيث انتهى الفرنسيون ، أي بتبني تعريف لقصيدة النثر قبل أن يوجد ما يطابق التعريف الذي حددوه ، في شعرهم . وهذا مصدر ما سميناه بالتعريف بالأثر الرجعي الذي تمثل له خصوصاً بأدونيس وأنسي الحاج ، ثم بكل من احتفظ بعدهم بالشروط البرنارية .

كان أدونيس في البداية هو السباق إلى إشاعة هذا النوع من التعريف المستمد كلياً من سوزان برنار بثلاثيته المشروطة بقصدية الوعي بالتنظيم . ويحدد أدونيس ذلك في مقال مبكر نشره بمجلة " شعر " بعنوان " في قصيدة النثر " . وبعبارة توجيهية إلزامية يقترح أدونيس الشروط البرنارية نفسها :

أ - الوحدة العضوية ذاتية جوهرية في قصيدة النثر . فطريتها ، مهما كانت معقدة أو حرة في الظاهر ، أن تشكل كلاً وعالمًا مغلقاً ، وإلا ضاعت خاصيتها كقصيدة .

ب - هناك مجانية في القصيدة ، ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللزمنية ، بمعنى أن قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية أو هدف كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المقالة . ولا تبسط مجموعة من الأفعال أو الأفكار ، بل تعرض نفسها كشيء ، ككتابة لازمنية .

ج - على قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح

والشرح وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى . فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشرافي ، لا في استطراداتها ^(١٢).

أما أنمي الحاج في مقدمة ديوانه " لن " فلم يكن أقل وضوحاً من أدونيس . لقد سجل بوثوق شديد : " لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر ، أي قصيدة حقاً لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر ، شروط ثلاثة : الإيجاز (أو الاختصار) ، التوهج والمجانية ^(١٣) . ثم ينتقل الحاج لتفسير هذه الشروط رابطاً إياها بشرط الوحدة مترجماً كسابقه لغة سوزان برنار : " يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراف ، ونتيجة التأثير الكلي المنبعث من وحدة عضوية راسخة . وهذه الوحدة العضوية تفقد من لارمنيتها إن هي زحفت إلى نقطة معينة تبغى بلوغها أو البرهنة عليها ^(١٤) .

ومع أن جل تجارب قصيدة النثر العربية لم يتقيد بهذا التعريف ، وشق مسالك منافية له أحياناً . فإنه قل مع ذلك ، مرتكزاً عند كثير من النقاد ، بواسطته يقومون بإرغام النصوص على الانقياد المنهجي له ، ناهيك ببعض الشعراء الذين امتثلوا له وحصرُوا قصائدَهم في شروطه . ونعد الاحتفاظ بهذا التعريف من أسباب الخلط في المقاربات الأنواعية لهذه القصيدة ، لكونه يقيد التحليل بقالب جاهز لا يسمح بالانتباه إلى باقي تجارب قصيدة النثر غير المنضبطة له .

فأنمي الحاج نفسه ، ثم ينضبط له في قصائده ، فيما نجد أدونيس ، بذكاء شعري بالغ ، وبعد عقد من ذلك ، يعتمد مقولات برنار ، هادماً بعضها ببعض . حيث يحتفظ منها بازواجية مبدأ الهدم والبناء ، رابطاً مفاهيم الشعر باحتمالات وضرورات التغيير والتجاوز . وأول ما عرضه أدونيس للهدم ، مقولة الوحدة العضوية والإيجاز ، فبدل ذلك ، يتحدث أدونيس عن التنوع والحرية واللاشكل . في خطابه هذا مستجاور

أربعة مصطلحات تنوعية **GENERIQUE** ، متشاكلة في إفادة صيغ للعبور النوعي . وهي :

١ - نوع الكتابة : ويقصد به الشكل الذي يتداخل فيه النثر والشعر والقصة والمسرحية ... إلخ .

٢ - القصيدة - الدقة الكيانية أو القصيدة - الرؤيا الكونية : ويقصد بها حسب تعبيره : " قصيدة تنمو في اتجاه الأعماق ، في سريرة الإنسان ودخيلاته وتنمو أفقياً في تحولات العالم " .

٣ - القصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح : وهي التي ينتفي فيها الشكل المنطقي مستبدلاً بالآخر " المنفتح الكثير اللاتهامي الذي بواسطته يتجاوز الشعر حدوده النوعية القديمة " .

٤ - القصيدة الكلية : وتتداخل فيها الأنواع التعبيرية المنثورة والموزونة والغنائية والمسرحية والملحمية والقصصية وحدوس الفلسفة والعظم والدين^(١٦) .

لكن الإصرار الجزئي لأونيمس عن مقومات التعريف بالأثر الرجعي لم يؤد إلى تخلي باحثين آخرين عنه . فها نحن في نهاية العقد الرابع لظهوره ، مازلنا نجد من يأخذ به على حد ما نرى في دراسة للناقد الأردني فخري صالح الذي يقول بيقين راسخ : " ما ينطبق على قصيدة النثر الفرنسية ينطبق على قصيدة النثر العربية التي أشرنا من قبل إلى أن الترجمة كانت أساس ظهورها في الشعر العربي ، إذ بتأثير الترجمات ، وكذلك عبر الاحتكاك المباشر بقصائد النثر الأوروبية والأمريكية ، ومن خلال الاطلاع على أطروحة سوزان برنار (قصيدة النثر مع بودليير إلى أيامنا) ، اكتسبت قصيدة النثر العربية شكلها^(١٧) .

ولعل أول سؤال يعترض به على هذا التصور ، هو كيف ينطبق على قصيدة النثر العربية ما ينطبق على قصيدة النثر الفرنسية ، إذا

كانت قصيدة النثر العربية متأثرة بقصائد النثر الأمريكية والأوروبية إجمالاً ؟

إن ما قدمته سوزان برنار لا ينطبق على القصائد الفرنسية إلا في فترة محددة وعلى تجارب معينة . فهل ما أوردته ينطبق بالفعل على قصائد النثر العربية ، وهل ما ينطبق على قصائد النثر الفرنسية بعد سوزان برنار ينطبق أيضاً على قصائد النثر العربية ، وكيف ينطبق ما قدمته سوزان برنار في أواخر الخمسينات على قصائد النثر العربية في أواخر التسعينات ، ثم كيف تتأثر قصائد النثر العربية بنماذج غيرفرنسية وتظل خاضعة للنموذج الفرنسي ؟

لن يكتفي فخري صالح بعرض خلاصات أطروحة سوزان برنار بصيغتها الأدونيسية والأنسية لتكريسها قلباً لقصيدة النثر العربية . بل سيعمل أيضاً على تبني مفاصلها الأساسية في قراءة نماذج من قصيدة النثر العربية وبصفة خاصة عند عباس بريزون وسركون بولص وسيف الرحبي ووليد خازندار وصلاح فائق ونوري الجراح وأسجد ناصر وزكريا محمد ، إلى حد تمثله للعبارات الأنسية ، كقوله عن مقطع لمسيف الرحبي : " يهتم الشاعر السطور الشعرية الأربعة بضربة مفاجئة تترك انطباعاً حاداً غير متوقع لدى القارئ " (١٨) . أو قوله عن نص لوليد خازندار : " إن هذا النوع من القصائد يستند في شعريته على المفارقة ، ولكنه يعمل على تعميق المفارقة من خلال التشديد على حسية المشهد وإيهام القارئ بواقعية ما يصفه ، لكي تكون لحظة سطوع المفارقة الوقع على القارئ . من غير هذه التقنيات يمكن أن تسقط قصيدة النثر في الرتابة والنثرية ، وتلفد تماسكها ووحدتها الداخلية وقوة الانطباع الذي يراد منها أن تحدثه في نفس القارئ " (١٩) . إلى أن يصل الباحث إلى " ذروة " التعريف بالأنثر الرجعي بقوله الحرفي : " إن معايير الإيجاز والمجانية واللامنية والكثافة والوحدة توفر أدوات تمكنا من مقارنة قصائد النثر " (٢٠) .

إن التعريف بالأنثر الرجعي راسخ في خطاب فخري صالح ، ولا يضعفه احترازه بالقول إن تلك العناصر غير كافية في حد ذاتها لمقاربة قصيدة النثر . لقد كانت برنار ويعدها أنسي الحاج ، قد أعلنوا بدورهما عن الاحتراز نفسه .

وإذا كان فخري صالح وهو ناقد ، قد أخذ بحرفية التعريف بالأنثر الرجعي ، فإن بول شاوول ، وهو شاعر ، قد تقلب رأيه في الأخذ بذلك التعريف بين الحرفية والتعديل . فقد أخذ بحرفيته مبكراً في أوائل السبعينات حين أنجز دراسة عن ديوان " لن " لأنسي الحاج . لكن بول شاوول ، بخلاف أدونيس والحاج وصالح ، ينتبه مؤخراً إلى خطأ ذلك الأخذ مقدماً نقداً ذاتياً يعترف فيه بخطأ تبني المقولات البرنارية . يقول : " ما وقع فيه أدونيس ولم نسلم نحن منه ، عندما اتخذنا سوزان برنار مرجعاً أساسياً بين مراجع عدة ، لدراسة قصيدة النثر العربية ، من خلال ديوان " لن " لأنسي الحاج في السبعينات ، دون أن نمارس نقداً على مقترحاتها " (٢١) .

ويمثل شاوول نقده بمبررات أربعة هي :

- ١ - إن قصائد النثر الفرنسية غير منضبطة - جلها - لأطروحة سوزان برنار .
- ٢ - إن قصائد النثر الفرنسية تحولت بعد سوزان برنار .
- ٣ - إن قصائد النثر العربية متعددة بشكل لا تتضبط فيه كلياً للطرح البرناري .
- ٤ - إن الشروط البرنارية يمكن أن تستثمر في الشعر عامة ، وليس في قصيدة النثر وحدها .

وبعد أن يستدل شاوول على ذلك بطرح السؤال الذي واجه غيره

من الشعراء والباحثين ، هل لقصيدة النثر العربية قوانين وشروط ؟
ههنا ، يحتد شاول مثل أنمي الحاج ، من وضع قوانين تتحول إلى
قيود جاهزة . لكن شاول رغم احترازه واعتراضاته الوجيهة ، وإن
استبعد ثنائية الوحدة والإيجاز والمجانية ، فإنه احتفظ بثلاثية الفوضى
والتنظيم والقصد ، منتهياً إلى القول بأن قصيدة النثر نوع مفتوح ، لكن
دون أن يتحرر في رأيه هذا من الأخذ ، فضلاً عن الأثر الرجعي ، يرد
الفعل وجذور المصطلح ، مادام احتفظ بمعيار الاختلاف عن الوزن .
يقول في ذلك : " قصيدة النثر - أولاً وأخيراً - هي مسألة ذاتية
فردانية ، بهواجسها وتعابيرها . ويقدّر ما تنتمي إلى نفسها تنمرد عليها
بهذه الذاتية التي تأبى التعميم أو التفتين . لهذا فإن قصيدة النثر
العربية ، عبر تراثاتها ، لم تشكل نوعاً ذا أسوار وقضبان ونواة . وإنما
هي أشكال كتابية تنتمي إلى **فضاء في التحولات** غير المتوقعة وغير
المحسوبة . أشكال تتحرك في اللاهائي واللامحدود . ويكفي الشاعر أن
يقصد ويعي أنه يكتب قصيدة منفصلة من الأوزان والتفعيلات والبنى
الجاهزة ، كي يكون ما يكتبه قصيدة نثر . فالقصد هو الأساس ، وتسمية
القصيدة جاءت من هنا ^(٢٢) .

فإذا كنت شاعراً وكتبت بذاتية وفردانية متمردة " قصيدة
تفعيلة" ، هل أسميها قصيدة نثر ؟ وإذا كنت شاعراً أيضاً وكتبت بوعي
وقصد نصاً منفصلاً من الأوزان والتفعيلة ، وكان هذا النص رواية ، هل
أعده قصيدة نثر ؟ وبما أن القصيدة جاءت من هنا ، أي اعتمادها في
الوعي الفني موضوعاً وشكلاً للكتابة . لذلك ظل مفهوم القصد في
المرجع البرناري أوضح منه في صيغته الشاؤولية ذات الأثر الرجعي .

١ - ٢ . التعريف بجذور المصطلح :

يتكون مصطلح " قصيدة النثر " لغوياً كما هو ظاهر من كلمتي

" قصيدة " و " نثر " المرتبطتين بالإضافة . وقد ظهر المصطلح في بداية المستينات ترجمة لمقابلته الفرنسي (POÈME EN PROSE) . ولم تكن الترجمة دقيقة . وكان يمكن أن يتم اختيار بدائل أخرى مثل : " القصيدة المنشورة " أو " القصيدة المكتوبة نثراً " أو " القصيدة النثرية " أو " القصيدة بالنثر " ... ولو تم اختيار أي من هذه البدائل ، لكان الخطاب النقدي حول قصيدة النثر قد اتخذ مسارات أخرى . أما لو كان قد تم اعتماد مصطلح " الشعر الحر " لنت نصوص " قصيدة النثر " ، لكان قد تغير مجرى ذلك الخطاب تغيراً جذرياً بالتأكيد .

لقد تولد عن تبني مصطلح " قصيدة النثر " عدد من المغالطات المتفرعة عن الأخذ بهذا النوع من التعريف . وفي مقدمتها ثلاث :

١ - ٢ - ١ . مغالطة الخلط بين المصطلح وموضوعه:

حيث سيذهب عدد من النقاد إلى القول بجدة قصيدة النثر قياساً إلى جدة مصطلحها . وهذا غير صحيح . فإذا كان المصطلح جديداً فعلاً ، وظهر في فترة محددة هي بداية المستينات ومع شاعر بذاته هو أدونيس^(١٣) ، فإنه لا يوجد اتفاق على بداية النصوص الأولى التي يعينها المصطلح ، نقصد بالذات متى ظهر الموضوع الذي يقبل أن نصطلح عليه بأنه قصيدة نثر ؟ وبهذا ولدت مغالطة الخلط بين المصطلح والظاهرة مغالطة القول بجدة قصيدة النثر ، جدة ظهور مصطلحها .

سنشهد في هذا الإطار تضارباً حول جذور قصيدة النثر العربية ونماذجها الأولى ، هل هي مع مجلة " شعر " في اتجاهها الأنسي ، أم في اتجاهها الماغوتي ، أم مع جبرا ، أم مع أورخان ميسر ... أم مع سابقهم بدءاً بالريحاني فجيراني ، أو حتى مع سابقين لهم ؟

هل هناك دراسة تثبت لنا وجود انفصال حقيقي بين قصيدة النثر

وكل من النثر الشعري والشعر النثري ؟ وهل اتحدت قصيدة النثر العربية بالفعل من هاتين الصيغتين ؟ ثم لو أن برنار لم تكتب كتابها ، بماذا كنا سنسمي قصائد جبران والماعوط وأتسي الحاج ؟

ولو أننا تجاهلنا شروط برنار ، واصطلحنا على بعض نصوص جبران ، بأنها قصائد أو قصائد نثر ، ما الإشكال الذي كنا سنقع فيه ؟

لقد تم اعتماد تعريفات واقتراحات لتمييز مفهوم " قصيدة النثر " من مفهوم مصطلحات أخرى مجاورة ، لغاية واحدة ، هي إثبات جدة "قصيدة النثر " . وبما أن القول بجدة هذه القصيدة مغالطة تولدت من مغالطة الأخذ بالتعريفات الأساسية الثلاثة ، فإن تلك التعريفات انطوت بدورها على عدد من المغالطات^(٢٤) . ولا يمكن في تقديرنا الأخذ بها سوى بوصفها إجراءات منهجية تسمح بتجاوز بعض الإشكالات العالقة ، لا بحلها . كالاقتراح الذي قممه مثلاً أنيس المقدسي لتمييز النثر الشعري من الشعر المنثور^(٢٥)

تقول سلمى خضراء الجبوسي مميزة بين " قصيدة النثر " و"الشعر المنثور " : " في أواخر الستينات (أم الخمسينات ؟!) بدأ الشعراء العرب يكتبون قصيدة النثر . كان الشعر المنثور يكتب في أسطر قصيرة ، أشبه بالشعر الحر في الصفحة ، فراح الشعراء يكتبون قصيدة النثر كما يكتب النثر تماماً - كما يكتب سان جون بيرس تماماً . إنها تعتمد على الجملة الطويلة أو القصيرة كوحدة لها ، وعلى نماذج الإيقاع من جملة إلى جملة ، بحيث يتبع الإيقاع المعنى والحافز والغاية ، وينسجم مع الدفقة العاطفية ، وتحدده الصور بتتابع الألفاظ . ولعل إيقاعات قصيدة النثر أطول من إيقاعات الشعر المنثور والنثر وتجاوب الأصوات^(٢٦) .

تحدد الجبوسي قصيدة النثر بهيئة الكتابة النثرية المعيارية ، أي بملء الصفحة أو ملء السطر ، وترجع ذلك إلى أواخر الستينات ، نعلها

تقصد بداية المستينات . وتميز " قصيدة النثر " من " الشعر المنثور " شكلياً بتلك الهيئة . وهو تمييز لا يستقيم في شيء ، لا مع قصيدة النثر ولا مع الشعر المنثور . فجيران كتب مثلاً بهيئة النثر ، فهل كتب قصيدة نثر ؟ وجبرا كتب بالتقطيع السطري ، فهل كتب الشعر المنثور ؟ أي من تلك التماذج قصيدة نثر ، كتابة جيران أم كتابة الماغوط ، أم كتابة أنسي الحاج ؟ ثم ما القول في نصوص الحاج للمقطعة سطرياً ، شعر حر أم منثور أم قصيدة نثر ؟

إن انجرار الجيوسي بجدة مصطلح " قصيدة النثر " هو الذي أوقعها في هذا اللبس الذي ولد عندها تحديدات غير دقيقة وغير مقبولة . ذلك أن قولها بأن قصيدة النثر " تعتمد الجملة الطويلة أو القصيرة كوحدة لها " ، ليس سوى تحصيل حاصل . فهل هناك جمل أخرى متوسطة وما مقياس ذلك ؟ كما أن قول الباحثة باعتماد تلك القصيدة على " نماذج الإيقاع من جملة إلى جملة " تحصيل حاصل آخر ، فإن لم يكن الإيقاع من جملة إلى جملة فبين ماذا يكون ؟ أضف إلى هذا أن تسليمها بتبعية الإيقاع للمعنى والحافظ والغاية " يحتمل خلاف ذلك . أما قولها بأن الإيقاع تحدده الصور بواسطة " تتابع الألفاظ " وباعتماده " التوازي والتكرار والنهر ... إلخ " فليس فيه سوى تحصيل حاصل ثالث . ثم إن كل ما ذكرته الجيوسي ونسبته لقصيدة النثر ، لا ينحصر في قصيدة النثر ، ولا حتى في الشعر عامة . إنه قابل للإطباق على جل أنواع الأدب . ويبدو أن تبني الجيوسي للمرجع الفرنسي المحدد لقصيدة النثر بالكتابة الممتدة ، مقابل المرجع الإنجليزي المحدد للشعر الحر بالكتابة المنقطعة سطرياً ، هو الذي جعلها تسقط تلك الفروق على نصوص عربية لم يستقر فيها الشكل الكتابي استقراراً يسمح باعتماده وظيفة شكلية باتية ومائزة للأنساق النوعية المشتركة بين النصوص . ولم تكن الجيوسي الوحيدة في الأخذ بهذا التمييز ، كما أن غير واحد من

النقاد ، تصدوا له بالنقد والتعليق . ومن هؤلاء الشاعر والناقد العراقي علي جعفر العلاق الذي يقول في الموضوع : " وحين نتأمل هذه التعريفات وسواها ، نجد أن المعول عليه في التفريق بين قصيدة النثر والشعر المنشور والشعر الحر ، هو الوجود الفيزيائي للنص ، أي شكله المتحقق على الورق . وهذا المقياس خارجي ومؤقت ونسبي ، وليس داخلياً أصيلاً متجذراً في النص الشعري . إن ترتيب الأسطر أو توزيعها على الصفحة قضية بالغة المرونة . وقد تختلف من شاعر إلى آخر اختلافًا بيناً ، لأسباب شكلية ، أو طباعية ، أو جمالية لا صلة لها بجوهر النص أو طبيعته الشعرية " (٢٧).

وإذا كنا نقول بأن الاحتكام إلى هذا المقياس تم تحت تأثير المرجع الأجنبي ، فإننا ننبه في الوقت نفسه إلى ضرورة الاحترار من التقليل من وظيفة " الوجود الفيزيائي " لأي نص . لأنه إذا تبين أن للشكل الكتابي الفيزيائي بالفعل " أسباباً شكلية أو طباعية أو جمالية " ، فعلى ما ذهب إليه العلاق ، أن نحتمل أن تكون لذلك الشكل ، في هذه الحالة ، صلة عميقة " بجوهر النص أو طبيعته الشعرية " .

نتساءل بعد هذا ، ماذا لو تم اعتماد مصطلح " قصيدة منشورة " ؟ ألم يكن بالإمكان وقتها انقلاب الخطاب النقدي العربي من تبني جده " قصيدة النثر " إلى تبني قدم " القصيدة المنشورة " مادام المصطلح الأخير ظهر سابقاً لتاريخ التحديد الأدونيستي بعدة عقود؟ (٢٨).

ولو تم اعتماد مصطلح " شعر منشور " أو " قصيدة منشورة " ، فهل كان سيتم " توفير منات الأطنان من الورق المهدور عبثاً في مناقشة قضية هامشية كان يمكن تجاهلها " على حد تعبير محيي الدين اللاذقاني الذي يرى أن ذلك كان سيتم لو أن المعتمد في الاصطلاح كان هو مصطلح " الشعر الحر " ؟

ولا نرى أن الأخذ بمصطلح " الشعر الحر " كان سيوفر أطنان الوري ، إن كانت هناك بالفعل أطنان منه . لكن مصطلح " الشعر الحر " لم تنح له الهيمنة بعد أن اقترحه جبرا إبراهيم جبرا^(١) وذلك لأسباب رئيسة هي :

- أ - غلبة المرجع الفرنسي لقصيدة النثر على المرجع الإنجليزي .
- ب - غلبة الخطاب النقدي لقصيدة التفعيلة مبرراً ، على الخطاب النقدي لقصيدة النثر .
- ج - غلبة المغالطات على خطاب قصيدة النثر النقدي مقارنة بمغالطات الخطاب النقدي لنظيرتها التفعيلية .

١ - ٢ - ٢ . مغالطة المرجع الفرنسي :

إذا كان المرجع الفرنسي لقصيدة النثر هو مصدر الأخذ بالتعريف بالأثر الرجعي ، فإن امتداده في المصطلح ، جعل النقاد يرجعون قصيدة النثر العربية إلى أحادية المصدر الفرنسي . ليس الخلط في هذه الحالة بين المصطلح والظاهرة أو الموضوع ، بل الخلط بين المصطلح والظاهرة والمصدر المفترض . ولربما كان يكفي لتبيين فداحة هذه المغالطة ، عدم الأخذ بذلك المصطلح . حيث يتغير مبدأ " التفعيلة " أصلاً ، أو يرجع به إلى جذور غير فرنسية . فإن صح أن التأثير بالأدب الفرنسي أسهم في إخصاب ما سمي بقصيدة النثر العربية ، فلا نرى من الصواب اعتماده مصدراً وحيداً مؤسساً لها .

١ - ٢ - ٣ . مغالطة القاعدة النثرية :

في مصطلح " قصيدة النثر " ينسب مصطلح " قصيدة " للنثر .

وستكون هذه التسمية مصدر مغالطة أخرى كان أُنسي الحاج من أوائل من تبنوها . ومحتواها أن النثر هو قاعدة " قصيدة النثر " . منه تخرج وتتكون^(٣٠) . لقد كان يجب التساؤل ليس عن هل تخرج قصيدة النثر من النثر ، بل عن كيف تخرج هذه القصيدة من الشعر^(٣١) .

إن الرأي الذي يتبنى مبدأ القاعدة النثرية ، لا يستطيع أبداً تحرير قصيدة النثر من النثر . فهي في تقييمه مشدودة إلى النثر ، تأخذ منه وتضيف إليه بما تستمد من مرجعية مصطلح " قصيدة " . ويختزل فعل الإبداع الشعري في هذا التصور في " تنظيم الفوضى " . إنه فعل سيتم التعامل معه ابتداءً من عدة مرجعيات نحصرها مبدئياً في ثلاث هي :

١ - المرجع البرناري :

ونمثل له بوجهة نظر هول شاوول الذي يقول في موضوع التنظيم خاصة : " التنظيم ؟ أيضاً نعم . أي القصيدة المبنية بهاجس النحت أو الهندسة أو الصناعة (لا التصنيع) وبحس واع . وبكيميائية مشغولة^(٣٢) .

ب - مرجع مفهومي عام :

وفيه يتم الاستناد إلى الدلالة الاصطلاحية لـ " نثر " مقابل " قصيدة " و " شعر " . ونمثل له برأي الجيومبي ، كما يفصح عنه قولها : " قصيدة النثر تتمتع باتسباية خاصة ، بما هي من خصائص النثر أصلاً ، ولكن القصيدة تضبطها بفضل المزايا الإيقاعية ... القصيدة تأخذ من الشعر فجاليتّه واكتنازه وشحنه وتوتره والخطاف رؤاه^(٣٣) .

وترتيباً على تقابل مفهومي " النثر " و " القصيدة " ، سيشار إلى

الخطوة قصيدة النثر على مبدأ التناقض على حد ما نراه في تصور العلاي المستمد من المصطلح ذاته . يقول : " إن هذا المصطلح يخترن قدراً مثيراً من التناقض ، هو تناقض قصيدة النثر ذاتها شكلاً وطبيعة " (٣٩).

وفي السياق نفسه ، يشير حاتم الصكر ، إلى أن لقصيدة النثر تناقضات لم يلتفت إليها الدارسون في رأيه . ومنها تلك التي " تبدأ من اسمها الذي يحيل إلى ضدين " قصيدة / نثر ، وتمزج بينهما العام الذي يقرن النظام بالفوضى ، وصولاً إلى دلالتها القائمة على اشتراكها الداخلية بمقابل نزوعها الشكلي المجرد " (٤٠).

لقد وقع النقاد الذين أخذوا بهذا الرأي تحت تأثير " سلطة " المصطلح ، بأن كونوا من مقاوماته مفهوماً وأسقطوه على نصوص قصيدة النثر . ولم يكن هذا المفهوم سوى تأويل معين لدلالة الكلمتين المكونتين لمصطلحه . لم يخضع مفهومهم لتأويل للكلمتين مفردتين فحسب ، بل خضع أيضاً للعلاقة النحوية المبنية على إضافة " القصيدة " لـ " النثر " . فماذا لو أن المصطلح الذي تم اختياره ، كان مثلاً ، هو " نثر القصيدة " أو " الشعر المنثور " أو " الشعر الحر " ؟

لقد تم الخضوع مفاهيمياً لمصطلح " قصيدة النثر " دون مراجعة سؤاليين لم يتم الالتباه إليهما . وهما :

أ - هل يوجد بالفعل تناقض بين الشعر والنثر ؟

ب - هل السابق بالفعل هو النثر والمتأخر هو القصيدة ؟

ولو أن الإجابة عن هذين السؤالين اختارت أن تقول بعدم التناقض بين الشعر والنثر ، وبعدم أسبقية النثر على القصيدة ، لفقد المفهوم المذكور أعلاه ، جدواه ، وأصبح من معطلات فهم واستيعاب منجز قصيدة النثر ، أكثر مما هو عليه .

ج - مرجع معجمي لغوي :

وله صلة بسابقه خاصة ، في هذا المرجع ، تم الاحتكام إلى الدلالة المعجمية للكلمتين المكونتين للمصطلح . وكان الهدف من هذه العملية ، هو مزاوجة الطرح البرناري في " الفوضى والتنظيم " بالمفومات المعجمية لمصطلحي " قصيدة " و " نثر " . وقد بدا جلياً أن الباحثين اجتزأوا - عن وعي أو عن غير وعي - من المفومات المعجمية ما يخدم تلك المزاوجة . وهكذا تم " تأصيل " و " تعريب " شروط سوزان برنار كما يلي :

١ - شرط القصد : استمدوه من مشتقات كلمة " قصيدة " في المعجم ، حيث القصد إلى الشيء ، اعتماده ، ومن ثمة ، تنقيحه وتجويده وتنظيمه .

٢ - شرط الإيجاز : وهو أيضاً من القصد ، ضد الإفراط

٣ - شرط الفوضى : من حيث كون النثر مطلقاً ومبعثراً^(٣٦) .

لقد تم ذلك بعمل انتقالي اجتزائي واضح . حيث تم الاستغناء عن مقومات معجمية أخرى للكلمتين - المصطلحين لعدم تضابطهما لمقصد " التأصيل " و " التعريب " . فتم الاستغناء في مادة (قصد) عن " استقامة الطريق " وعن (الافراط) بما هو ضد الإيجاز ، والمتمثل في فعل " التكرس " و " السمعة " ، فضلاً عن تدقيق الحد الأدنى لعدد الأبيات ، في ثلاثة أو ستة عشر أو ما بين ذلك حسب اختلاف الآراء . أما في مادة (نثر) ، فتم تجاهل مدلول النثر في البلاغة والنقد وتمثاله في الممارسة الإبداعية للكتابة .

لقد وصلت مساعي " التعريب " أحياناً للربط بين مبدأ " القصد " البرناري ومبدأ " القصد " النقدي القديم ، دون الانتباه إلى أن استخدامه

الاصطلاحي القديم ، وضع لغايات غير شعرية أصلاً ، وهو إخراج ما ورد من الحديث والقرآن موزوناً ، من الشعر . لقد تم إذن " تعريب " المرجع البرنساري لقصيدة النثر استدلالاً بالجذور اللغوية للمصطلح . وأدى ذلك إلى مغالطة أخرى موازية لمغالطة (جدة قصيدة النثر) ، ومحتواها أن عناصر الوحدة والإيجاز والمجانية ، لا سابق لها في التراث الشعري ، وإن أوماً إلى بعضها التراث المعجمي ، وأنها لم تظهر إلا مع جدة قصيدة النثر . ناهيك بأن خلاصة هذا " التعريب " ، غير قادرة على التطابق إلا مع تجارب محدودة من تجارب قصيدة النثر .

هوامش الدراسة

١ - نقلًا عن : محمد ديب ، جنس النظم بين الموهبة الفارقة والرافد الغربي . مجلة " علامات " السعودية . ج ١٢ . م ٢ / يناير ١٩٩٦ ص ١٤٧

٢ - Suzanne Bernard : Le poème en prose . de Baudelaire jusqu'à nos jours. Librairie A.G. NIZET. Paris 1994 p: 442.

Ibid : p : 15. - ٣

Ibid : p : 442. - ٤

Ibid : p. 444. - ٥

Ibid : p : 13. - ٦

٧ - Le Robert : Dictionnaire Historique de la langue française Dictionnaire le Robert. Paris 1994. Tome II. p: 1558.

وينظر أيضاً :

Dictionnaire encyclopédique Quillet, Librairie aristide Quillet. Paris. édition 1963. Tome NP POS, p : 5310.

كما أن معجم (Le Robert) يحدد قصيدة النثر بكونها لا تلتزم بالشكل الموزون ، ذلكراً أنها كانت تطلق قديماً على الروايات والأشكال السردية المعقدة بواسطة نثر شعري مثل " ليماك " القلون و" الشهام " لشاربيران Chateaubriand

ينظر :

- Robert : Dictionnaire de la langue française. Les dictionnaires le Robert, 11ème édition, Paris 1986. Tome VII P : 524.

- Larousse : Grand dictionnaire de la langue française. Librairie Larousse. Paris 1989. Tome 5 p : 4390.

- Le Robert : Dictionnaire des grandes oeuvres de la littérature. Sous la direction de - ٩
: Henri Mitterand. Dictionnaire le Robert, édition 1994. Paris p : 491.

- J p de Beaumarchais et autres : Dictionnaire des littératures de la langue ١٠
française : Bordas. Paris, 1984. Tome 3, p : 2421.

- Baudelaire Charles : Petits poèmes en prose : Le Spleen de paris Flammarion. - ١١
Paris 1983.

- Dictionnaire des littératures - Bordas. p : 2421. - ١٢

١٣ - أدونيس : في قصيدة التحرر . مجلة "شعر" لبنان . العدد ١٤ / ١٩٦٠ ص (٨١ - ٨٢) .

١٤ - كمي الحاج : مقدمة ديوان " لن " ط ٢ ، دار الجديد . بيروت لبنان ١٩٩١ ص ١٨

١٥ - المرجع السابق ص ١٩ ولمزيد من المقارنة بين كمي الحاج وأدونيس وموذن برنار ، يرجع
إلى :

- سليم مهدي : أقل الحدائق وحدائق النبط دار الشؤون الثقافية العامة . بغداد - العراق
١٩٨٨ .

- محمد همد - مرجع متكرر

- محمد قروعة : جماعة مجلة شعر وقصيدة التحرر الفرنسية . مجلة " علامات " (السعودية) ج
١٢ م ٣ يونيو ١٩٩١ ص (٧٩ - ١١٥) .

١٦ - أدونيس : مقدمة للشعر العربي . ط ٢ ، دار العودة بيروت - لبنان . ١٩٧٥ . ينظر : مقدمة
الكتاب والفصل الأخير منه

١٧ - لغوي صالح : قصيدة التحرر العربية : الإطار النظري والقضايا الجديدة مجلة "فصول"
المصرية م ١٦ / ج ١ - صيف ١٩٩٧ . ص ١٦٩ .

١٨ - المرجع السابق ص ١٧٠ .

١٩ - المرجع نفسه ص ١٧٢ .

٢٠ - نفسه ص ١٧٢ .

٢١ - بول شاول : مقدمة في قصيدة التحرر العربية . مجلة فصول عدد متكرر . ص ١٥٣

٢٢ - المرجع السابق ص ١٦٢ .

- ٢٢ - يقول أنسي الحاج في مقدمته لديوان "لن" : "كان أدونيس أول من تناول هذا الموضوع بالعربية في العدد ١٤ من مجلة "شعر" ١٩٦٠ ، ينظر هاشم ص ١٨ من المقدمة
- ٢٣ - لقد تجنبنا في هذه الدراسة ، البحث في علاقة قصيدة التثر بـ "تثر الشعر" و "الشعر المتثور" و "الشعر الحر" ، لاعتقائنا بأن ذلك يتطلب دراسة في تاريخ التصوُّص والمصطلحات
- ٢٤ - أنيس شمس : الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث ، دار العلم للملايين ط ٥ / ١٩٧٣ ، ص ٤٢٠ .
- ٢٥ - ميلس الخضراء ، الجيوسي : الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله - عالم الفكر ، ص ٣٤٦
- ٢٦ - علي جطر العلق ، في حذقة النص الشعري ، ص ١٤٠ .
- ٢٧ - أنس محمد جمال بارتوت إلى ورود مصطلح "قصيدة مثورة" عند جورج زيدان مجلة المعرفة - سوريا العدد (٢٨٣ / ٢٨٤) ١٩٨٥ ، ص ١٤١ .
- ٢٨ - جهرا إبراهيم جهرا : المجموعات الشعرية الكاملة (المقدمة) ط ١ / دار رياض الريس للكتاب والنشر ، لندن ١٩٩٠ ، ص ٩
- ٢٩ - كان لنا في تاريخ سابق ، مواقف مغايرة في نظر في علاقة قصيدة التثر بالتثر ، حيث رأينا فيها علاقة تلويحية لشعرية التثر بالتثر - مجلة لزوى قصصية - العدد ٢ / ١٩٩٥ ، ص ٣٩ .
- ٣٠ - فصلنا في هذا الموضوع في دراسة لنا مطبوعة عن مقدمة "لن" كما ناقشنا الموضوع نفسه في بحث خصصناه لنماذج التثر التسخينية وبالتحديد مجلة "الأريافيون" وهو غير منشور .
- ٣١ - فصول عدد مذكور ، ص ١٦١ .
- ٣٢ - عالم الفكر عدد مذكور ، ص ٣٤٦ .
- ٣٣ - في حذقة النص الشعري ، ص ١٤٠ ، ونسأل في ضوء ذلك ، من أية قصيدة تثر يتحدث العلق ، وهل توجد بالفعل مطابقة بين مقومات المصطلح وطبيعة النص ؟
- ٣٤ - عالم الفكر : قصيدة التثر والشعرية العربية الجديدة - مجلة فصول المصرية م ١٥ عدد ٣ ، خريف ١٩٩٦ ، ص ٧٨ .
- ٣٥ - تنظر مادة (فقد) في المعاجم العربية وخاصة في "قاموس المحيط" و "لسان العرب"



مرجعيات النقد في دراسات معجم
الباطين للشعراء العرب المعاصرين

محمد القاضي

لكن كان معجم الباطنين يهدف أساساً
إلى تقديم صورة عن الشعر العربي
المعاصر من خلال التعريف بالشعراء
وتقديم مختارات مما كتبوا ، فإن
الجزء السادس منه - وهو الجزء
الأخير - قد ألفه لعدد من الدراسات

في الشعر العربي الحديث والمعاصر رأت هيئة المعجم أن تجعلها " تكملة
ضرورية للإحاطة بالشعر العربي المعاصر في القرن العشرين ^(١) . ولهذا
الدراسات في رأينا أهمية كبرى ، لأن أصحابها - على تفاوت فيما بينهم
- قدموا فيها مادة غزيرة تعرف بحركة الشعر في كل بلد من البلدان
العربية ، بل وحتى في المهجر الشمالي والمهجر الجنوبي . وسعوا إلى
رصد منعطفاته الكبرى وأعلامه البارزين " منذ بداية النهضة الأدبية في
الثلاث الأخير من القرن التاسع عشر إلى اليوم ^(٢) .

غير أن هذه الدراسات تثير تساؤلات كثيرة يتعين علينا أن
نيسطها تمهيداً للموضوع الذي راينا أن نخوض فيه ، وهو مرجعيات
النقد في هذه الدراسات . فقد استهل الجزء الأول من المعجم بدراسة
عنوانها " الشعر العربي الحديث : توطئة نقدية " للدكتور محمد فتوح
أحمد ، جاءت في هامشها الملاحظة التالية : " لمزيد التفصيل فيما أجمله
هذا الهاد النقدي يراجع مجلد البحوث الملحق بالمعجم ^(٣) . ومعنى ذلك
أن هذا البحث الأول مجرد تلخيص لما حواه المجلد الأخير . ولعل ما
يسوغ هذا الرأي أن الدراسات المذكورة قد انصرفت همه أصحابها إلى
التعريف بحركة الشعر بحسب البلدان ، في حين أراد د. محمد فتوح
أحمد أن يقدم صورة عامة يبرز فيها الملاحم المشتركة بين التجارب
الشعرية في مختلف الأنظار العربية . وقد عبر عن ذلك بقوله : " إن هذه

النوطنة النقدية تهدف إلى إضاءة الخلفية التاريخية التي استقامت عليها هذه المادة ، ورسم الإطار العام للظروف الثقافية والفنية التي أرهصت بها ، وتصوير للمهاد العام الذي درجت عليه حركة الشعر العربي الحديث ، وتخطيط الملامح المشتركة لتجليات هذه الحركة عبر البيئات الإبداعية المختلفة . فلعلنا ، على هدي من هذا وذاك ، أن نصل إلى الاقتناع أو ما يقرب من الاقتناع بأن الشعر العربي الحديث إن اكتسب في منابته المتنوعة بآردية محلية متفاوتة الأصباغ والألوان فبته - في التحليل الأخير - ينزع منزعاً فكرياً مشتركاً ، ويسلك في التطور درجات متقاربة الملامح والقصمات ، ثم يصب في تيارات وأنهار فنية تكاد تكون محكومة بقوانين وأعراف تاريخية وجمالية لا يعوزها التناغم والانسجام^(١).

إن المتأمل في المنطلقات التي أسست لهذه الرؤية لا يجد عناء في الربط بينها وبين ما جاء في التمهيد القصير الذي وضعه مكتب التحرير وافتتح به المجلد السادس من المعجم ، وقد ورد في النقطة الثالثة منه : " نحاول الدراسة [...] تلمس الظواهر المشتركة بين شعر الببلة والشعر العربي ككل [كذا] كي تكون النظرة إلى الشعر العربي بكل شمولها ، ولكي تظهر السمات المحلية في إطار توحيدها مع مثيلاتها في بقية البيئات ، فربما كشف هذا عن تيارات عامة في الشعر العربي لم تظهر بكل جلالها حتى الآن^(٢) . وبناء على ذلك فإن وصف الدراسة الأولى بكونها " نوطنة " والدراسات الأخرى بكونها " تكملة " لا يغير في شيء من الوظيفة التي أنيطت بهذه الدراسات . فليس المقصود منها أن تكون مدخلاً يساعد قارئ النصوص المختارة على تنزيلها ضمن مسار التجارب الشعرية العربية ، وإنما هي نصوص تكمل الصورة التي يكون القارئ قد كوئها لنفسه من خلال قراءة المختارات الشعرية التي شملت المجلدات الخمسة الأولى من المعجم . وقد عبرت هيئة المعجم عن

غابقتها من هذه الدراسات فقالت : " إن الكثير من أعلام الشعر العربي المعاصر ، والذين أثروا فيه تأثيراً كبيراً قد رحلوا عن عالم الأحياء [...] من هنا جاءت فكرة هذه الدراسات بهدف الإحاطة بالشعر العربي المعاصر ، وبجهود الشعراء العرب المعاصرين . مع التركيز على من غابوا منهم على وجه التحديد ^(٦) .

على أن هذه الدراسات التكميلية أو الاستدراكية تختلف عن المختارات من جهات ثلاث :

١ - لم يراغ في ترتيب الاختيارات الانتماء الجغرافي للشعراء ، وإنما سبقت أسماؤهم بحسب ترتيبها الهجائي ، في حين رُتبت الدراسات حسب البلدان .

٢ - إن المختارات مقتصرة على الشعراء الأحياء الذين رغبوا في إدراج أسمائهم ومختاراتهم في المعجم ، في حين أن الدراسات تهتم بأعلام الشعر العربي حسب الأقطار : من توفي منهم ومن لا يزال على قيد الحياة ، سواء أرغب في الانتماء إلى المعجم أم لم يرغب .

٣ - إن المختارات وما يرافقها من تعريف بالشعراء قد عُهد بها إلى الشعراء أنفسهم ، ومن ثم فإنها لا تحمل - من حيث المبدأ - أي حكم معياري ، أما الدراسات فهي تمتّ بصلة إلى مجال النقد ، ومن ثم فإنها لا تخلو من آراء خاصة وأحكام قد تراعي الموضوعية وقد تحيد عنها . ولعل هيئة المعجم قد توقعت ذلك فنصت في المبدأ الرابع الذي ينبغي أن يأخذه الدارسون في الاعتبار على أن " الدراسة وصفية أكثر منها معيارية ، وهي راصدة أكثر منها تقويمية . وينبغي التركيز فيها على المتلقى عليه من التصورات الأدبية والنقدية ^(٧) .

والناظر في هذا التوضيح الذي مُهد به للدراسات يستوقفه أمران : أولهما هذا التناقض الواضح في المبدأ الأول بين الدعوة إلى

" التركيز على حاضر الشعر ومواصفاته الآتية " وتخصيص القول في " شعراء العقود الثلاثة الماضية ممن أدركهم الموت ولم يضمهم المعجم ^(٨) . وليس من شك في أن هذا التناقض منشؤه عزوف بعض كبار الشعراء العرب الأحياء عن إدراج أسمائهم في المعجم ، فيكون من وظائف الدراسات أن تملأ هذا الفراغ وتستدرك ما فات المعجم إثباته . ولولا ذلك لأفرد المجتد الأول لهذه الدراسات حتى تكون أرضية لقراءة المختارات الشعرية المعاصرة .

وأما الأمر الثاني الذي يستوقف الناظر في هذه الدراسات فهو ما عبرت عنه هيئة المعجم ضمن المبدأ الرابع من أن الدراسات " ينبغي التركيز فيها على المتلقى عليه من التصورات الأدبية والنقدية ^(٩) . وحين تنقّب عن هذه التصورات الأدبية والنقدية " المتلقى عليها " لا نظفر إلا بملاحظات خفيفة تلخصها عبارات فضفاضة من قبيل " التطورات الكبرى " و " الخطوط العريضة " و " الظواهر المشتركة " و " السمات المحلية " و " التيارات العامة " ^(١٠) . وهي عبارات لا تعكس تصوراً دقيقاً لما ينبغي أن تتوفر عليه مجموعة من الدراسات تعالج ظاهرة واحدة باعتماد مبادئ مشتركة .

فإذا أضفنا إلى ذلك أن هذه الدراسات لم تصدر عن أصحابها صدوراً عفواً وإنما استكتبوا فكتبوا ، وأن هؤلاء الكتاب ليسوا من طبقة واحدة ولا يحملون أسئلة واحدة ولم يمتحوا من معين واحد ، بدأ لنا جلياً ما تتطوي عليه قراءة هذه البحوث من عسر منشؤه تعدد المرجعيات التي يصدر عنها الباحثون ، وتتنوع المفاهيم التي وظفوها في فهم الشعر العربي وآليات تطوره ومقومات شعرية .

وقد دفعتنا هذه الملاحظات إلى إشكال كبير : فهل يتعين علينا إن نحن أردنا أن تكشف النقاب عن هذه المرجعيات أن ندرس تطور النظرية الشعرية عند العرب في مستوى الإبداع من خلال هذه الدراسات ، أم إن

ما يحتاج إلى التحليل هو نظرية الكاتب في مقارنة الشعر ؟ وقد رأينا أن نحسم المسألة بجعل الهدف استنباط نظرية المؤلف من خلال ما يتسرب في ثنايا القول من شذرات يتأسس لنا من جمعها وتنضيدها ما يمكن أن نستخلص منه مسألتين تتعلقان بهذا الضرب المخصوص من الإبداع هما: مفاهيم الشعر ووظائفه . ورأينا أن نجعل منهما المصطلحين الأساسيين لعملنا ، تحدونا في ذلك رغبة في استقصاء مرتكزات الخطاب النقدي للشعر كما تبدو لنا في هذه الدراسات التي جاءت متوِّجة لأول معجم عربي معاصر - بهذا الحجم - يفرد للشعر والشعراء ، ونزوع إلى الوقوف على مدى التكامل أو التناحر بين هذه الدراسات التي ألف بينها في هذا المجلد السادس من المعجم . ومن شأن هذه العملية أن تمهّد لنا السبيل لإدراك مدى توفّق هذه الدراسات في الاضطلاع بالوظيفة المنوطة بها ، وهي توفير أرضية نظرية وتاريخية تسهم في توحيد مقرونية المختارات الشعرية التي تضمها المجلدات الخمسة الأولى من المعجم .

١ - مفاهيم الشعر :

لا مراء في أن الحديث عن الشعر لا يستقيم لصاحبه إلا إذا قام على مهاد نظري يكون بمثابة الإطار الذي تتدرج ضمنه رؤية محدّدة لماهية هذا الجنس . ومن الطريف أن أصحاب هذه الدراسات استخدموا جميعاً كلمة الشعر ومشتقاتها دون أن يعملوا على شرح ما يريدونه منها، ودون أن يسعوا إلى توحيد المفاهيم أو إيجاد حد مشترك أدنى بينهم يجيز لهم أن يعالجوا هذا الجنس من الإبداع بأدوات منهجية موحّدة .

على أن هذا الحكم لا يسري على الدراسات كلّها بدرجة واحدة ، وإنما هو يصدق عليها بنسب متفاوتة . ولئن عزف أغلب الدارسين عن توضيح ما يفهمه من الشعر وأنشأ يحدثنا عن التجارب الشعرية وكأن

الشعر لا يحتاج إلى تحديد أو لا يمكن تحديده أصلاً ، فإن عدداً منهم قليلاً جعل تعريف الشعر عملاً ضرورياً لابد من الانطلاق منه لضبط الملامح الأساسية لخارطة الإبداع الشعري في الحيزين المكاني والزمني اللذين عليهما مدار عمله . فهذا د. حمادي صمود يؤكد صعوبة التأريخ للظواهر الأدبية ويرى " أن الدارس مهما بلغ به الوعي بتعقد الظاهرة وتنوع العوامل المتضاربة على إثباتها وعدم كفاية ما يجري في المسطح لإدراك حقيقة ما يعمل فيها فإنه لا يستطيع أن يبني بحثه إلا على معطيات ملموسة ورواسم معطومة ومراجع ثابتة إن لم تكن قدرتها على التفسير كبيرة فهي لا تعدم لا محالة صلة بالظواهر المعروضة والحركات المدروسة"^(١١). ومعنى هذا أن التصدي لدراسة التطور التاريخي للممارسة الشعرية لا ينبغي أن يقتصر فيه على إثارة المسائل المتعلّقة بالتحوّلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، بل يتعين على الباحث أن ينظر في الطبقات السفلية التي عليها تتألمس الممارسة الشعرية وعلى الطريقة التي يفهم بها الشاعر والقارئ ماهية الشعر ووظيفته .

وهذا د. نعيم النيافي يميز بين نظرية الشعر ونظرية النص ، ويتساءل في مستهل دراسته " عما إذا كان اهتمامنا ينصب على " الشعر" ونظريته ، أم على " النصوص " الإبداعية بغض النظر عما يدور حولها من آراء في الواقع " ، وينتهي إلى ضرورة الجمع بينهما فيقول : " إني أوليت الأمرين معاً جزئاً اهتمامي . فأنا لا أفرق في دراسة الظاهرة - ولا سيما في مثل هذا الموضوع - بين نظرية الشعر ونظرية النص ، فكلاهما مرجعي في تحديد مكونات حركة الشعر وفي إراءة تجلياتها الأدبية"^(١٢). إن هذا القول يؤكد من جهة وعي الباحث لأهمية الخلفية النظرية في دراسة الشعر ، ويبين من جهة أخرى أن دراسة النصوص الإبداعية تحتاج إلى معرفة " ما يدور حولها من آراء " حسب عبارة د. نعيم النيافي ، أي ما يفهمه الشعراء والنقاد والقراء من ماهية الشعر وصفاته وغاياته .

وقد حدا هذا التصور بعض الدارسين - وهم والحق يقال نزر قليل - إلى أن يحاولوا في تحليلهم المراحل الكبرى لتطور الحركة الشعرية في البلدان التي اهتموا بها أن يراعوا أمراً أساسياً هو التغير الذي أصاب فهم الناس للشعر وما ينفرد به من صفات . ومن هؤلاء د. عز الدين اسماعيل الذي تتبع الكتابات الشعرية والنثرية واستخلص منها سمات التحول التي شهدتها الممارسة الشعرية الحديثة ، وبنى عليها الفصل بين مختلف المراحل التي مرّ بها الشعر العربي في مصر .

وعلى الرغم من أهمية هذه الإشارات ودلالاتها على إدراك عدد من النقاد للبعد التنظيري وقيّمته في رصد معالم الظاهرة الشعرية فإنها تظل قليلة ضئيلة إذا ما وضعت في سياق الدراسات التي ضمّتها المعجم بين دفتيه . والقسم الأعظم من هذه الدراسات لا يعبر الجانب التنظيري شأناً . ومن ثم فإن التتغير عن المرجعيات النقدية فيها يغزو عملاً أشبه ما يكون بعمل الأركيولوجي الذي يحاول من خلال الشذرات الباقية أن يعيد تكوين المعالم الماضية .

١ - ٩ . الشعر والنثر :

تشكّل بعض الدراسات النقدية للشعر والشاعر عن موقف تصنيفي ينهض على مفاضلة بين الشعر والنثر ، ومن ثم فإن الشعر حين يتدنى مستواه وينأى عن خصائصه التي يتميز بها ينحدر في هاوية النثرية . يقول د. السعافين إن الشعر الحديث في الأردن وفلسطين قد أفاد من تطور الشعر العربي " مثلما عانى من مشكلات الشعر الجديد من مثل وهم السهولة الظاهرة والابتذال والقوض والنثرية وخفوت الإيقاع والتقليد^(١٣) . إن نغمة الإداة واضحة في هذا القول وبؤرتها المركزية هي تخلي الشعر عن مقامه ، ونزوله عن عرشه ، ووقوعه في مناطق

النثر . ويعود د. السعافين إلى ذلك بأكثر وضوحاً عندما يحدثنا عن "خفوت الإيقاع الذي يقترب من النثرية"^(١٤).

وقريب من هذا موقف د. صالح الخرفي حين أراد أن يقوم بدايات الشاعر الجزائري أبي القاسم سعد الله فقال : " لكن سعد الله الداعية المبشر بالشعر الحر في أواسط الخمسينات لم تكن ممارسته الإبداعية في مستوى هذه الصرخة . فالنصوص التي نشرها في هذه الفترة لم تحمل في مجملها من مفهوم الحرية غير الالتفكك من الصدر والعجز والروي والالتجاء إلى التفعيلة في فقرات نثرية باهتة كثيراً ما خانتها الرؤى الخيالية المجنحة . وكان الشاعر صادقاً مع نفسه حين عدّ بعض هذه الفقرات من الشعر المنشور"^(١٥). إن ما يستوقفنا في هذا الرأي أن د. الخرفي يعتبر الوزن والقافية سمتين تميزان الشعر من النثر. ولكن الطريف أنه ذهب في هذه المقابلة شوطاً بعيداً حين اعتبر شعر التفعيلة نثرياً . وزاد الأمر وضوحاً حين استعاض عن كلمة "المقاطع" بكلمة " الفقرات " ووصف الكتابة النثرية بكونها " باهتة " نخلوها من " الرؤى " الخيالية المجنحة ، واعتبر الشعر المنشور نهمة وجريرة يعترف بهما صاحبهما كما يقرّ بذنب القترفة .

وفي هذا الإطار من المقارنة للتفاضلية بين الشعر والنثر يمكن أن ندرج رأي د. عبدالله المعيقل الذي اعتبر أن الشاعر سليمان بن سحمان نظم قصائد ناصر فيها الدعوة الوهابية ونافح عنها " وقصائده أشبه ما تكون بالخطب الدينية من حيث بدؤها بالحمد وذكر الشهادتين ، ثم الشروع بعد ذلك في شرح المسائل الدينية وتقصيئها بإسهاب نثري [...] وفي شعر أحمد بن علي بن مشرّف مقارنةً بآبن سحمان نثرية ومباشرة"^(١٦). علينا أن نحترز في فهم هذا القول رغم أن صاحبه يفاضل فيه بين الشعر والنثر . ذلك أن موقف الباحث لا يستند إلى المقاييس السابقة التي رأيناها مع د. السعافين ود. الخرفي بل يقوم على

مقياس المضمون . فهذه النصوص التي تحدث عنها مغرقة في التقليد التزم أصحابها بمواصفات القصيدة التقليدية وخاصة منها البحر والقافية، ولكن ذلك لم يشفع لها في البقاء في منطقة الشعر لأنها كانت "خطابية" و"مبهمة" و"مباشرة". وجماع هذه الصفات تنافسها مع خصيصة أساسية من خصائص الشعر في نظر د. المعويل هي قيامه على الوضحة والإيماء لا على التهميط والتقرير .

إن ما يجمع بين هذه الآراء - على اختلاف منطلقات أصحابها - أنها تجعل المواجهة بين الشعر والنثر حاسمة باترة ، حتى إن د. صالح الخرفي يرى في قصيدة النثر تنكراً للإيقاع الشعري العربي، ويقرر أن الشعر والنثر على طرفي نقيض فيقول : "لمسنا عند بعض شعراء الخمسينات تجارب للفكك من البحور الخليلية والاتجاه إلى التفعيلة ، تنفرد أو تتكرر في مقاطع القصيدة ، تجارب تتسم بالإتزان والبراءة من التنكر للموسيقى الشعرية ، كما نلمس فيما يسمى بقصيدة النثر - عموماً - كيف يلتقيان : القصيدة / النثر ؟" (١٧).

إن حدة هذه المواجهة بين الشعر والنثر هي التي تعمّر لنا ما ذهب إليه بعض الدارسين من أن كتابة الشعر المنثور ليست إلا نتيجة العجز عن نظم الشعر الموزون . وهذا ما تقوله د. سلمى الخضراء الجيوسي في حديثها عن أمين الريحاني : " لا يعدّ الريحاني من الشعراء، ومع ذلك فلا بدّ من التحدث عنه في هذا المجال لأنه أبو الشعر المنثور في العربية ، وهو الذي أطلق هذا الاسم على أمثلة من محاولاته الإبداعية . ثم يتمثل قط الأوزان العربية ، وحاولها مرة فلم ينجح ، فقرر أن يكتب إبداعاته الشعرية بالنثر ، معتمداً على مثال الشاعر الأمريكي ويلمز" (١٨). إن لهذا القول أهمية مزدوجة فهو من جهة يبين أن الاخفاق في تمثيل الأوزان العربية هو السبب في اللجوء إلى النثر ، وفي

هذا اتهام للمبدع بالقصور ، وهو من جهة أخرى يُلصَح إلى أن الشعر المنثور مقطوع الصلة بالتراث ، إما يستمد وجوده من الإبداع الغربي .

وهذا الضرب من المقابلة بين الشعر والنثر دفع بعدد من الدارسين إلى تجاهل قصيدة النثر ، وكأن مجرد تسميتها إقرار بالممارسة نفسها . وهذا الرأي هو الذي نجده في مقال د. سالم عباس خدادة ، وفيه يقول : " إن الشكل الشعري لم يكن هاجساً مقلقاً للشاعر في الكويت ، لأنه لم يلهث وراء الأشكال والأساليب الشعرية التي أخذت تبرز على الساحة الشعرية العربية ، ووصل بعضها إلى حد العبث ، وإما كان يفيد منها بقدر خدمتها لتجاربه [...] أما ما يسمى بقصيدة النثر فإتباعها لم تجد أرضاً خصبة في الكويت حتى الآن ، إذ أن الشعراء البارزين مازالوا يخرجونها - فيما يبدو - من دائرة الشعر ، على حين أخذت تلوح على استحياء في الفترة الأخيرة ^(١١) . وفي هذا القول تعظيم للشاعر الكويتي الذي أدار ظهره لقصيدة النثر ، وحط من شأن هذه الكتابة التي جُعلت صنواً للعبث وخارجة عن ملكة الشعر ومنحصرة في مستوى الأشكال والأساليب .

إن هذا الفهم للشعر بوصفه نقبضاً للنثر يتحكم في جل الدراسات التي يضمها المعجم ، وهو يدل دلالة واضحة على أن حد الشعر غير بين عند هذا القسم من الدارسين . فغاية الأمر أنهم يعتبرون الشعر ذلك الكلام الموزون المقفى ، وإن لم يتوفر فيه شرط الوزن والقافية خرج من حيز الشعر إلى حيز النثر . ولا يخفى أن هذا التصور يستمد كينونته مما راج في كتب النقد التراثية من مقابلة بين الشعر والنثر مدارها على الخصائص الشكلية أساساً .

على أننا رغم غلبة هذا الاتجاه في الفهم لا نعزم محاولات أخرى سعى أصحابها إلى كسر هذه الثنائية المفتقة . وفي هذا السياق يندرج بحث د. نعيم اليافعي الذي تحدث فيه عن تاريخ هذه المقابلة وقوة

سلطانها فقال : " يبقى الشعر العربي منذ العصر الجاهلي حتى منتصف القرن الحالي تقريباً يعرف بالآلف واللام مرة وينقيضه - النثر - أخرى . فيقال (الشعر) ولا يقال (شعر) فترة أو تيار أو مذهب . كما يقال في تعديده إنه قسم النثر ^(٢٠) . ويرى د. اليافي أن الشعر بوصفه فناً ظاهرة تاريخية ، وأنه " يتطور بتطور الذوق والإحساس والقيم الجمالية ، وجميعها أمور تتوقف على الثقافة المتوارثة مثلما تتوقف على المثاقفة ومبادلات التأثير والتأثير ^(٢١) . ويترتب على ذلك موت " تلك النظرية التي كانت تشطر الأدب إلى قسمين أحدهما شعر وثانيهما نثر ، ويعرف أحدهما بالمقابلة مع ثانيهما ، فيقال الشعر هو الكلام الموزون المعقّى ، والنثر هو الكلام الخالي من الوزن والتقفية . فالموجودان المتناقضان في الطبيعة كما في الفن ليسا هما الشعر والنثر ، وإنما هما الشعري والنثري بوصفهما منحيين أو اتجاهين متعارضين في الرؤية وفي التفكير وفي طريقة التعبير أيضاً وعلى هذا الأساس يتعاطى الشعر مع النثر لتصبح بينهما حلقة متداخلة تجمع ما بينهما ، وتأخذ من أحدهما بعض سماته ، ومن الآخر بعض شياته ^(٢٢) .

إننا نلاحظ هنا أمرين على حظ من الأهمية كبير : أولهما أن مفاهيم الأدب بصفة عامة نسبية متطورة . فلا غرابة أن يكون مفهومنا للشعر اليوم مختلفاً عن مفهوم أسلافنا له . لا بل إن هذا التغير أمر لابد منه لأن فيه ما يدل على إدراك لمظاهر هذا التحول وأبعاده . وثانيهما زحزحة الثنائية الضدية من الشعر والنثر إلى الشعري والنثري أي من الماهية إلى الصفة ، وبهذا فإن الشعر يمكن أن يضم النثري ، كما أن النثر يمكن أن يحوي الشعري . وبهذا يرى د. اليافي أن الموضوعات والمعجم والوزن ليست كافية للتمييز بين الشعري والنثري . إن مدار الفرق بين الشعري والنثري هو طريقة الرؤية أو المعالجة ، ومنزلة المفردة من العلاقة أو النسق ، و" الإيقاع الشعري الداخلي والخارجي ^(٢٣) .

إن د. اليافي يلتقي في هذا الرأي مع د. علي جعفر العلاق حين يتحدث عن الثورة التي أحدثها جيل الستينات في الشعر العراقي باعتماده " النفس التجريبي القائم على التمرد والمغامرة وتعكير تجانس الشعر بالفوضى ، وماء الإيقاع بوعورة النثر " ^(٢٤). ذلك أن الشاعر المستني في العراقي يرى " أن القصيدة ليست حديثاً عن موضوع ما أو فكرة ما بل هي رؤيا يمتزج فيها النص والموقف وتتماهى اللغة بالدلالة والشكل بالمضمون " ^(٢٥). وظاهر هنا أن د. العلاق يقلب الصورة التقليدية التي تبوَّء الشعر محلاً أرفع بالنسبة إلى النثر ، إذ يربط بين الشعر والتجانس والماء ، ويربط بين النثر والفوضى والوعورة . إن الوعورة لم تعد متصلة بالشعر ، وحين يخفق المرء في صعود هذا السلم الطويل الذي يحتاج مرتقيه إلى علم يسقط في باحة النثر ، بل غدت متصلة بالنثر الذي تختلط فيه السبل ولا ينسج فيه المبدع على سابق منوال .

ولا يتردد بعض الدارسين في إيراد التهم التي تكال أحياناً لقصيدة النثر ، والتي تنهض على أساس مناقضتها لما يقوم عليه الشعر. فيقول د. عبدالله المعقل متحدثاً عن قصيدة النثر في السعودية : " إن قصيدة النثر في المملكة تواجه اليوم باتهامات كثيرة كالإغراق في الإبهام والغموض ، وغياب المضامين الواضحة ، وكونها جاءت لتنسف الجسور مع الماضي حيث ألغت نظام التفعيلة دون إيجاد إيقاع بديل أو شكل منضبط ، مما أتاح المجال للتجريب الواسع لما هبَّ ودبَّ في ظل غياب الموهبة أو تواضعها " ^(٢٦). وجماع هذه النقائص أن قصيدة النثر - خلافاً للشعر - غامضة المضامين وخالية من الإيقاع وميسورة المعالجة . ومعنى هذا ضمناً أن الشعر واضح المضامين قائم على إيقاع تراثي لا يقدر عليه إلا ذو الموهبة .

وقد أدرك د. المعقل أن الحكم على قصيدة النثر اعتمد مقاييس من خارجها ، فقال : " لقد ولدت قصيدة النثر في ظروف وفي سياق

فكري وتاريخي متوتر ، لتؤسس لها شعريتها الخاصة ، فاعتمدت على التكثيف الشديد للفكرة والرمز والإيحاء وعلى الإيقاع الكيفي لا الكمي وعلى الموسيقى الخاصة التي تتولد من طريقة توظيفها للغة . ويبدو أنه يتحتم على النقاد أن ينظروا في قصيدة النثر من خلال مفاهيم ورؤية نقدية جديدة ، لا من خلال ذائقة نقدية تحكم على القصيدة بمقدار قربها أو بعدها عن الأشكال الشعرية الأخرى . كما أن من حق أي تجريب أن يجد فرصة له وامتساعاً حتى يثبت وجوده ويؤكد هويته^(٢٧) . ومفتاح هذا الرأي القول بوجود شعرية جديدة في قصيدة النثر تتجلى في المضامين والإيقاع ، ونقوم على التجريب مجاوزة المؤسس في الممارسة الشعرية العربية .

وعلى هذا النحو فإن المرجعية التي استندت إليها الدراسات التي ضمتها المعجم في هذا المجال تكشف عن هوة سحيقة بين موقفين ينحصر أولهما في إطار الأهمية التي تطابق بين الشعر في مرحلة من مراحلها والشعر بإطلاق ، ومن ثم فإنها تزجر ما خرج عن السنة القائمة فتجاهله حيناً وتدنيه أحياناً . أما الموقف الثاني فيؤمن أصحابه بنسبية الإبداع ونسبية المفاهيم وطرائق المعالجة . ولذلك فإنهم يغادرون مملكة الشعر ويستظلون بظل الشعرية مما يمكنهم من البحث عن مقومات جديدة للإبداع . ولكن هذه المقومات ظلت في أغلب الأحيان ملفوفة في إهاب الغموض ، متراوحة بين المبالغة في التعظيم والوقوف موقف التسامح والانتظار . ولعل هذا ما جعل المرجعيات النقدية المعتمدة في تحليل قصيدة النثر غائمة ، وكأن الناقد يلاحق هذا اللون من الإبداع دون أن ينجح في فهمه ومحاصرته من الناحية النظرية ، ودون أن يوفق في ضبط المقومات الأساسية التي ينهض عليها .

١ . ٢ . التجربة اللغوية والتجربة الوجودية

ما هو الشعر على وجه الدقة ؟ أهو عمل في اللغة يسعى إلى

تلجيز طاقاتها وضخ شحنة من الدلالات الجديدة فيها ، أم إنه صدى لممارسات اجتماعية ومغامرات فكرية ومكابدات عاطفية يعيشها الشاعر فيصوغها في نصوصه ؟ وبعبارة أخرى هل إن الشعر صنعة ترتكز على مهارات محدّدة أم إنه قول لا شأن له ولا معنى ما لم يكن صورة من حياة نابضة خارجه ؟ لكَانَ هذا الهاجس كان مستبداً بالدكتور علي جعفر العلاق ، فدفعه إلى أن يستهلّ دراسته عن الشعر الحديث والمعاصر في العراق بالقول : " أبهما يؤدي إلى الآخر ، ويدو عنصران من عناصر حيويته : الشعر أم الحياة ؟ إن سؤالاً كهذا لا يبدو عديم الجدوى [...] إن الصلة بين الحياة والقصيدة صلة أخذ وعطاء ، فالقصيدة باعتبارها تجربة لغوية خاصة لا تنهض باتقان وحيوية دون أن تستند إلى حياة مسكونة بما يجعل كتابة الشعر ممكنة : أعني تلك الحيوية الفائرة [...] والحياة من جهة أخرى لا تظنّ في منأى عن هزة الشعر وتأثيره السحري عليها [كذا] ^(١٨) .

نعم ، إن د. " العلاق يتحدث هنا عن التفاعل المشترك والعلاقة الجدلية بين الشعر والحياة ، إلا أن المتأمل في حديثه هذا يتنبّه إلى أنه يتضمن موقفاً محدداً من ماهية الشعر : فهو " تجربة لغوية " ، أولاً ، إلا أنه غير منقطع عن الحياة سواء في بعدها الوجودي أو الاجتماعي . وهو أيضاً ينشئ علاقة تكامل بين مفردتي الشعر والحياة على نحو نشعر معه أنهما شيئان غير متطابقين : فالشعر مجاله القول والحياة مجالها الفعل والحركة الخارجية .

وإذا ألقى المرء نظرة على مجمل المقالات النقدية التي ضمّها المعجم تنبّه ببسر إلى أن أغلب الدارسين ينطلقون فيها من ربط يكاد يكون ألياً بين الشعر وبيئته وحياة صاحبه . لذلك تراهم ينزعون إلى الحديث عما مرّ به الشعراء من أزمات وما آمنوا به من قضايا وما خاضوه من معارك ، ويصلون بين حيوات هؤلاء للمبدعين ونصوصهم .

وهذا ما يميز لنا تعلق الدارسين باستعراض التطور الذي شهدته حركة الشعر من خلال الفترات الكبرى التي مرت بها الشعوب من النهضة إلى الاستعمار إلى الاستقلال إلى بناء الدولة الوطنية ، ويسرون أن هذه الأطوار شكّلت على نحو ما ملامح التجربة الشعرية في مختلف الأقطار العربية . ولنا في دراسة د. نور الدين صمود مثال واضح عن هذه الرؤية . فقد استهلها بالتعريف بليبيا : موقعها الجغرافي ومراحل تاريخها منذ الفتح الإسلامي إلى ثورة الفاتح من سبتمبر ١٩٦٩ . وعقب على ذلك بقوله : " إن هذه الكلمة العجلى عن ليبيا لا بد منها للتعريف بهذا القطر العربي الأفريقي المسلم قبل الحديث عن الحركة الشعرية فيه ، لأن الكثير من الشعر الذي كتب في هذه الفترة الزمانية وتلك الرقعة المكانية له صلة بالزمان الذي أنشئ فيه ^(٢١) . وقريب من هذا ما فعله د. محمد سليمان العبودي عند حديثه عن الشعر العربي الحديث في الإمارات العربية المتحدة ، ود. صالح الخرفي في حديثه عن الشعر الجزائري ، وخالد حسين أحمد عثمان الذي تحدث عن الشعر السوداني واعتبره " مرآة لحياة قاطني هذه البلاد ^(٢٢) . ود. نعيم اليافي الذي قرر أن دراسة حركة الشعر لا تستقيم إلا بأمرين : " أولهما ربطها بإطار العصر السياسي والاجتماعي والثقافي وربما المعرفي ، وثانيهما ربطها بالتقاليد الفنية للجنس الأدبي . وعلى المستوى الأول ، نجد من الصعوبة بمكان أن نتحدث عن تطور ما دون أن نشده إلى حركة الواقع على اختلاف تجلياته ، وعلى المستوى الثاني نجد من الأصعب أن نتحدث عن التطور في أي جنس من دون أن نراه ضمن تقاليد المتوارثة التي ينسجها على الدوام بهذا السيرة والصيرورة ^(٢٣) .

وقد استهل د. مالم عباس خدادة حديثه عن الشعر الكويتي بقوله : " يتصل تطور الحركة الأدبية عامة والشعرية خاصة بتطور الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية في مجالاتها المختلفة ^(٢٤) . ونعل

هذا الربط بين الشعر والشاعر هو الذي يمكننا من أن ندرك السبب الذي حدا بالدكتور المعوقل إلى الحديث عن الشعر في السعودية من خلال الشعراء ، رابطاً في أكثر الأحيان بين الرجل وإبداعه على نحو ما نجده في قوله : " كانت صدمة حمزة شحاتة وخيبة أمته في الناس وفي الحياة بوجه عام هي أبرز وأقوى مظاهر صوته الشعري ^(٣٢) . وكذلك فعل د. علوي الهاشمي عند حديثه عن الشعر في البحرين .

إن هذه الطريقة في فهم العلاقة بين الشعر والشاعر والبيئة تستند إلى مرجعية مخصوصة يمكن أن نربطها بالنقد التاريخي كما تجلّى عند أعلامه سانت بوف ، وتان ، وپرونتيار ، ولا نصون . وهذه المرجعية لم يسلّم بها بعض الدارسين في المعجم ومنهم د. حمادي صمود الذي أشار إلى هذا الضرب من التوجه وتطرق إليه ببعض النقد فقال : " الكثير من الدراسات تربط أطوار الشعر بالحوادث السياسية الكبرى التي هزت كيان البلاد ، والأوضاع التاريخية المخصوصة التي اتسمت بها ، والحركات الاجتماعية التي شهدتها . ولئن لم ينكر أحد صلة الأدب بمثل هذه الحوادث وتأثيرها فيه أحياناً تأثيراً يبدو عميقاً فإننا لا نعرف أيضاً من يعتدّ بها وحدها قاعدة لرسم الحدود وتعيين الفترات ^(٣٣) . وجليّ أن د. صمود لا ينفي العلاقة بين الشعر والبيئة ، ولكنه لا يعتبر ذلك عنصراً كافياً لتحديد المراحل التي يمر بها الأدب في مسارها . وهنا نلاحظ شيئاً من التقارب بينه وبين د. نعيم اليافي الذي يضيف إلى عنصر البيئة عنصراً آخر هو التقليد الأدبي .

وبين الدارسين شيء من التفاوت في إدراك كنه هذه العلاقة بين الشعر والشاعر والسياق التاريخي . فمنهم من يجعل هذه الصلة آلية فيقول : " رافق الشعر العربي هذه الأحداث ، وكان صدى لها وصورة صادقة أو مرآة عكست بكل أمانة واقع معاناة الفرد ومعاناة الأمة على الأرض وفي النفوس ^(٣٤) . إن مفردات " الصدى " و " الصورة الصادقة "

و" المرأة " و" الانعكاس " و" الأمانة " تدلّ على أن التطابق في ذهن الباحث تام بين التعبير الشعري والممارسة الفردية والاجتماعية . وفي هذا السياق يقول أحد الدارسين متحدثاً عن الشعر في الثلاثينات : " لابدّ للشعر أن يكون صورة صادقة لخلجات النفس وصورة تعكس أحلام الناس ، وهو حين يفعل ينبغي أن يتوخى الصدق والصواب ويتعدى عن الكذب والزيف وأن يستلهم موضوعاته من الكون والطبيعة " (٣٦) . نعم ، إن هذا الباحث يشير من خلال هذا الشاهد إلى تحوّل في مفهوم الشعر من الصنعة البحت إلى مواكبة التجريبتين الوجودية والاجتماعية ، إلا أنّه لا يخفي مساندته لهذه الطريقة في النظر وإعجابه بهذا الفهم الجديد لتحقيق الشعر .

على أن قسماً آخر من الدارسين سعى إلى الحدّ من غلوّاء هذه الفكرة دون أن يخرج من دائرة نفوذها ، فجعل الشعر مجالاً تظهر فيه آثار من الأحداث الكبرى وقال : " لقد مرّ العالم العربي والإسلامي في القرن الماضي والحاضر بعدة نكسات جرحت الضمير العربي ، وتركت آثارها الدامية فيما كتب شعراء الأمة العربية في شتى الأقطار " (٣٧) . في حين اكتفى بعض الدارسين بالصوميات من قبيل القول بأن الشعر ليس خيالاً أو فكرة وإنما هو الحياة بكل معانيها ، وهو ما ذهب إليه د. علي جعفر العلاق إذ قال : " القصيدة لدى النجفي ليست تجلياً باهراً لجذوة الخيال أو خوضاً في ماء الذاكرة بحثاً عن موضوع أو فكرة أو رمز . إن حياته بكل ما فيها من تشرد وفاقة واطواء هي ميدان قصيدته ومصدر نبرتها اليومية الموجزة " (٣٨) . وهذا قريب من رأي د. أحمد الطريسي أعراب الذي يقول : " الشعر رحلة غامضة في الذات الإنسانية " (٣٩) . ولذلك فإن الشعر يصبح مراقبة لمعرفة مدى عمق التجربة التي عاشها الشاعر . يقول د. المغالين : " من الطبيعي أن تتجلى شخصية الشاعر في قصائده الكاملة ، ولاسيما للقصائد التي تعبّر عن خلاصة تجربته في

الحياة^(١٠). وهذا التأكيد للتلازم بين الإبداع والحياة هو الذي يعبر عنه د. اليافي ويرد من خلاله على من يرى إمكانية الفصل بينهما ، فيقول متحدثاً عن انتحار خليل حاوي : " في تصوري أن هذا الموقف الرؤيوي يلقي إلى حد ما - في هذه الحالة على الأقل - ذلك الرأي الذي يؤكد انفصال النص عن الحياة ، والشخصية الفنية عن الشخصية الحياتية^(١١) .

إن هذا التصور هو الذي يمكن أن نستشفه من كلام زكي لتصل حين يقدم الوقائع المعيشة زمانياً على الإبداع الشعري . فيقول عن شعراء المهجر الجنوبي وقضية فلسطين : " لقد أدت هذه النكبة لكوب شعراء الجنوب واستنزفت مآقدهم وطغنتهم في صميم كبريائهم القومية فانطلقوا يعبرون عن مشاعرهم بل عن مشاعر الأمة العربية كافة في شعر يهدر بالغضب ويمور بالحمية ويجار بالثورة^(١٢) . وهنا يبدو الشعر تابعاً للتحول المادي والحالة الشعورية يستمد جوهره منهما . أما د. سلمى الخضراء الجيوسي فإنها تجمع هذه العناصر كلها في لفظ واحد هو الثقافة ، وتعتبر أن لهذه الثقافة بدأ في توجيه حركة الشعر في المهجر الشمالي فتقول : " لقد كان عنصر الثقافة بمفهومها الشامل الذي يشكل اتهماكاً مستمراً ويمثل جزءاً مهماً من حياة الفرد من أهم القوى التي دفعت بالحركة الشعرية المهجرية إلى مركز قيادي في مطلع القرن العشرين^(١٣) .

إن هذا الربط بين ذات المبدع وإبداعه ينكشف لنا وإن عمل البعض على إخفائه وبسط السجف دونه ، من خلال الإلحاح على الجانب اللغوي للشعر . وهنا نجد د. عز الدين اسماعيل يعرك الشعر بكونه : " لغة وأداء^(١٤) ، ويميز بين الصنعة " البديعية المعقولة في شعر العصور الوسطى [...] والصنعة عندما تكون جوهر الفن ومدار الإبداع " . إلا أنه يردف ذلك بالقول : " لو كانت الصنعة لا تعبر عن مزاج

صاحبها ونفسيته لما كانت لها خصوصية الدلالة على صاحبها دون غيره من الشعراء^(٤٥). ومعنى هذا أن الصنعة ليست جوهر الشعر بما هو تعبير جمالي، وإنما هي سبيل يقود إلى معرفة مزاج الشاعر ونفسيته. ويحصر د. أعراب الشعرية في الخطاب الذي تضطلع فيه اللغة بمهمة التجاوز والكشف. ولئن قال إن " الشعر لغة واللغة لا تكون إبداعاً إلا إذا تفجرت من الداخل وحاولت التخلص من قاموسها العادي"^(٤٦)، فإنه أكد " أن الشعرية لا وجود لها إلا مع وجود الرؤيا"^(٤٧). وبهذا فإن المسالك جميعها تؤدي إلى التجربة الوجودية.

إن هذه الوجهة التاريخية في التعامل مع الظاهرة الإبداعية هي التي تفسر لنا تلك الثنائية الجامدة التي عكستها أغلب الدراسات، والقائمة على النظر في الشعر من زاويتي الشكل والمضمون. فالدكتور المعافين يفتنم حديثه عن حركة الشعر الجديد في الأردن وفلسطين أقساماً ثلاثة: البدايات وأبرز القضايا وأبرز الظواهر الفنية. ويحدث د. نعم اليافعي عن أهم التطورات الشعرية في سوريا ولبنان فيبدأ بالقضايا ثم ينتقل إلى ما يسميه " الخطاب - النص - البنية " ويقول فيه: " تحت هذا العنوان العريض سنتناول جملة من تقنيات النص والخطاب في بنية القصيدة الجديدة كما تلامحت في المتون الشعرية"^(٤٨)، ويهدي في هذا القسم ملاحظات تتعلق بالديوان والقصيدة المتكاملة وتعدد الأصوات ودرامية البحث والوحدة العضوية والإيقاع والموسيقى والصورة الفنية والأسطورة والترميز وتقنية التركيب والمصارع واللغة. ويفرد د. نور الدين صمود القسم الأخير من دراسته عن الشعر في ليبيا لقضايا الشكل بعنوان: " الناحية الشكلية في الشعر الليبي ". ولئن استطاع عدد من الدارسين أن يتخلصوا من هذا الارتداج ومنهم خاصة د. حمادي صمود ود. علي جعفر العلاق ود. أحمد الطريسي أعراب فإن ذلك كان له ثمن هو ضмор الملاحظات المتعلقة بالشكل أو المسير في

نهج تحليل النصّوص أو الإغراق في التنظير وعدم المتابعة الدقيّة
للتسبع الساري في غضون الإبداع الشعري .

وعلى هذا النحو وجدنا حديثاً يكاد يكون سرّياً فيه إقرار
بانفصال الشكل عن المضمون ، كقول أحد النقاد : " يمثل شعر عرار
ثورة في المضمون فكّما نجدّها لدى الشعراء العرب المعاصرين مع أنّه
ظلّ أقرب إلى المحافظة في الشكل في الأغلب " (١٩) ، أو جعله المضمون
بمثابة المسائل الذي يصبّ في إساء هو الشكل ، فيقول : " الذي يتأمّل
بدايات شعر معين سيسو يلحظ ذلك الدفق الرومانسي الذي استحال فيما
بعد من دفق عاطفي إلى دفق حماسي ، ثم صبّ هذا كله في الشكل
الجديد " (٢٠) ، أو تصرّح أحدهم بأن همّ الشاعر انصرف إلى تجديد
المضمون دون الشكل . " إن معظم الشعراء في هذه الفترة كانوا ميالين
إلى الإغلاء من شأن المعنى والموضوعات والأفكار ممّا صرفهم إلى حدّ
كبير عن العناية بالأداء الشعري أو الاهتمام بالاجتهادات الشكلية " (٢١) ،
وزعمه أن الحالة المادية والنفسية للشاعر تحدّد جمالية شعره : " كيف
يمكن للشاعر حين ينهشه الضعف وتذله الحاجة والإحساس بالضعف أن
يرقى بقصيده إلى ذرى من القوة والجمال ؟ " (٢٢) .

لا نريد أن نذهب مذاهب بعيدة في تحليل هذا القول وما يجري
مجرّاه ، بل حسبنا أن نلفت الانتباه إلى أن هذه الطريقة في النظر إلى
النص الشعري تفتقر إلى الجدليّة . ومن ثمّ فإتّها لا تنفذ إلى جوهر
الإبداع في هذا الجنس . إلّاها مثلاً تقف عند الظاهر في التمييز بين
الشعر والنثر ، تقف عند الظاهر في الفصل بين الشكل والمضمون .
وغياب المنظور الحركي في الجهاز النقدي دليل على تصوّر الأحدي
المكوني للكون ، والوقوف بالشعر عند كونه أداة من أدوات التعبير ،
شأنها شأن غيرها من ضروب التعبير الفني وغير الفني . وبهذا نجد
أنفسنا على مشارف المعسالة للثانية التي أردنا أن نقبين من خلالها

مرجعية النقد في دراسات المعجم ، وهي وظائف الشعر كما تنعكس في هذه الأبحاث ، لا كما هي على الحقيقة .

٢ - وظائف الشعر

تسعى هذه الدراسات التي يضمها المعجم إلى وصف حركة الشعر العربي الحديث في مختلف الأقطار العربية وفي المهجرين الشمالي والجنوبي . ولا شك أن الحديث عن الإبداع الشعري ينطلق من رصد لملامح التجربة الشعرية وأهم مفاصلها ومنعرجاتها ، ولكنه إلى ذلك يقود إلى أسئلة أخرى تتعلق بوظائف هذا الشعر ، ولطه من البديهي أن نسأل لماذا يكتب الشاعر ؟ وما هو المطلوب من الشعر ؟ وهل يتعين على الشعر أن يضطلع بدور تحريضي أو تغييري ؟ إن الناظر في هذه الدراسات يلاحظ أن جل أصحابها قد وقفوا مطولاً عند هذه المسألة . لا ، بل إن بعضهم رأى أنه لا يجوز أن نتحدث عن تطور الشعر العربي إلا من خلال إبراز التحول الذي شهده في مستوى الوظيفة التي يقوم بها أو التي يراد منه أن يقوم بها . على هذا النحو وجدنا د. حمادي صمود مثلاً يقول في مقدمة بحثه : " رأينا أن نعتمد في استعراض حياة الشعر في تونس في تطورات الكبرى وخطوطه العريضة مقياساً [...] يمثل من وجهة نظرنا اعتباراً للمساق الخاص الذي أحاط بحياة الشعر والظروف الموضوعية التي ساهمت [...] في بلورة عدد من التصورات المتصلة به أقرب المقاييس إلى الواقع وأكثرها مطابقة للظروف التي ذكرنا ، وهو مقياس وظيفية الشعر كما تصوّرها الشعراء أنفسهم^(٢٣) . والملاحظ هنا أن د. صمود يتبنّى مقياس الوظيفة لا ليحلل من خلاله ما قبل من شعر في هذه الفترة أو تلك ، بل ليستقصي ما كان يفهمه الشعراء أنفسهم من الشعر ، وما كانوا ينيطونه به من مهام .

ويشير هذا مسألتين هامتين : أولاً أن عدداً من الدارسين تحدثوا عن وظيفة الشعر من خلال الإبداع الشعري ، بل وحتى من خلال البيانات النقدية وآراء النقاد المحدثين والمعاصرين . وفي هذه الحالة فإن ما أوردوه من مواقف لا يعبر ضرورة عن وجهة نظرهم ، وإنما هو يندرج في سياق الهاجس التاريخي الذي يقضي على الباحث بأن يستعرض مجمل الآراء التي تتعلق بالمجال المدروس . وطبعي ألا نعتمد هذه الآراء لرصد مرجعيات النقد في دراسات المعجم . أما المسألة الثانية فتتمثل في أن بعض الآراء النقدية كثيراً ما ترد في شكل غير مباشر ، حتى إنه ليصر على المرء أن يتبينها ، ومن ثم فإن استخلاصها من غضون القول يحتاج إلى شيء من الجهد غير قليل .

وقد سعينا في هذا القسم الثاني من العمل إلى تتبع هذه الملاحظات سواء أكانت صريحة أم ضمنية إلا أن اتساع جوانب الموضوع حدا بنا إلى أن نقتصر على مسألتين رأينا أنهما يمكن أن تشكلا مدخلاً للفحص عن المرجعيات التي أثبت عليها دراسات المعجم ، وهما الفن والالتزام ، والتراث والحداثة . ففي المسألة الأولى ننظر في وظيفة الشعر من الناحية الآنية ، أي في تعدد المواقف في اللحظة نفسها . وفي المسألة الثانية ننظر في وظيفة الشعر من الناحية الزمانية أي بتبيين المسار التاريخي الذي قطعه الشعر والتجاذب القائم في مستوى الكتابة بين السنته الإبداعية والتحويلات الطارئة التي تريد أن ترسي ممارسة شعرية جديدة تمهد المجال لقيام وظيفة جديدة للشعر والشاعر .

٢ - ١ . الفن والالتزام

حين نضع النظر في هذه الدراسات نلاحظ أن عدداً منها يتعامل مع الفن والالتزام بوصفهما جانبين قد يتوافقان وقد يتعارضان ، ولكن كلاً منهما يظل مع ذلك وجهاً من وجهي الأثر الأدبي والنص الشعري

على وجه الخصوص . فبعض الدارسين يعتبر أن المهمة الأساسية للشعر تتمثل في أن يكون لسان الدفاع عن القضايا المصرية للأمة ، وأن يحثّ القوم على التصدي للمؤامرات والدسائس التي تحاك لتدمير مقدراتها وفسخ هويتها . ومن ثم فإنّ البحث عن التفنّن لا يمكن إلا أن يكون مشغلة للوقت وحاجزاً يحول دون الشعر ودون الاضطلاع بالمهمة التي جعل لها . وتقرأ لنا هذه الفكرة في حديث د. محمد سليمان العبودي عن جيل الشعراء الرواد في الإمارات العربية المتحدة ، إذ يقول : " ظلت مواضيع الوحدة العربية والحروب المستمرة مع العدو الصهيوني والاعتداءات الغربية على الدول العربية وقيام الجامعة العربية وثورات الشعوب العربية ضد الاستعمار وخاصة ثورة الجزائر ، ظلت مسيطرة على كتابات شعراء جيل الرواد ، أي أن شعرهم كان شعر مواقف أكثر منه إضاعة للوقت للتفنّن في كتابة القصيدة أو الاهتمام بشكلها ^(٤٤) . إن هذا القول يعيدنا إلى ما كنا نقرأه في القسم الأول من هذا البحث من أمر الازدواجية المقترنة بين الشكل والمضمون ، ولكن إضافة إلى ذلك يكشف موقف الدارس الذي يعتبر " التفنّن في كتابة القصيدة " إضاعة للوقت " .

وأما الصنف الثاني من الدارسين فإنه يعتبر التفنّن أمراً ضرورياً حتى يكون الشعر أقدر على بلوغ غايته في تحريك السواكن واستنهاض الهمم . وفي هذا المعنى حدثنا د. حمادي صمود عن الجيل الثاني من الشعراء التونسيين ، فرأى أنهم كانوا يعملون " على تطوير أساليب الشعر وطرأت كتابته وبناء أخيلته وصوره بما يناسب التجديد في المعاني ^(٤٥) . واستخدام د. صمود عبارة " ما يناسب التجديد في المعاني " يدلّ على أنه جعل المعاني مقدّمة على المباني ، وكأنّ المعنى جسد والمعنى رداء له ، أو أن المعنى روح جسده اللفظ كما يرى النقاد القدامى ، وهو يزيد هذه الفكرة وضوحاً حين يشير إلى تحقيق غرضين من هذا المعنى : أحدهما " تعويض علاقة الشعر بسنته [...] بعلاقة

الشعر بالشعر"، والآخر "صياغة أكثر الأغراض إثارة للحماس كالغرض الوطني صياغة شعرية يكون تأثيرها أصق وقدرتها على أداء وظيفة الاستنهاض والتحريك أكبر"^(٦٦). وإذا نحن تأملنا هذا القول تبيناً من خلاله أن الفن اعتبر ههنا ثانوياً بالنسبة إلى الالتزام، إذ هو لا يعدو أن يكون وسيلة من وسائل الترويج تأتي مكملة للغرض حتى ينهض الشعر بمسؤولية التاريخية.

إن هذه التراتبية التفاضلية التي تبوئ الالتزام المحل الأرفع في سلم المقومات الشعرية هي التي نغمر لنا تعظيم الدارسين للشاعر الملتزم بالدفاع عن قضايا أمته. فهذا د. العبودي يقول: "يأتي سالم بن علي العويس على رأس شعراء الإمارات الذين كتبوا في القومية وعبروا عن الصراع الداخلي الذي يعيشه الإنسان العربي ... ليس فقط لأنه يُعتبر أغزرهم إنتاجاً في هذا المجال، بل لأنه أكثرهم ثورة في وجه التردّي العربي والحال المؤسفة التي وصل إليها العرب، وكذلك لأنه ربما عاش في مكان وزمان سمح له بأن يصبح أكثر صراحة من أي وقت مضى ... فهو يضع أصبعه على مكان الجرح ويتحدث عن الحرية والديمقراطية والعدالة ومهاجمة المستعمر بكل جرأة تسمية وجهاراً"^(٦٧). هكذا إذن تُعَدُّ الرئاسة للشاعر اعتماداً على نوع القضايا التي يدافع عنها دونما اهتمام بشعرية نصوصه. والأغرب من هذا أن يرفع مقامه كلما كان أكثر مباشرة وأقل تفنناً ونزوعاً إلى الإيهام.

إن هذا الدور العملي للشعر يصور أحياناً وكأنه حدّ مشترك بين المبدعين والدارسين العرب الذين يصنّفون الشعر بحسب موقعه من قضايا الأمة العربية والمعارك التي تخوضها في سبيل الحرية والتقدم. وقد عبر عن هذا الموقف د. عبدالعزيز المقالح إذ قال: "من الحقائق التي لا خلاف حولها القول إن ثمة شعوراً مشتركاً لدى غالبية المبدعين والدارسين العرب، بضرورة النظر إلى الشعر العربي المنتج في الأقطار

العربية كافة بوصفه صوت الوجدان القومي المشترك ، وأن لا تدفع التشنجات الإكليمية المستترة أو الظاهرة إلى تصنيفه من منطلق تفتيتي إقليمي يكرس حالات التجزئة ويقاوم محاولات الصهر والتفاعل بين أبناء الأمة الواحدة^(٥٨). نعم، إن وراء هذا القول فكرة مفادها أن الإكليمية لا تصلح مقايساً لتصنيف الشعر العربي . [لأن وراءه أيضاً فكرة أخرى أبعد غوراً هي أن جوهر الشعر هو التعبير عن الوجدان القومي المشترك الذي أعطاه الباحث مضموناً سياسياً حين تحدث عن "التجزئة" و"الصهر" و"الأمة" .

لا عجب إذن أن ترتبط قيمة الشعر بالمواضيع التي يدافع عنها، وأن يرى الدارس تواءماً بين رسالة الشعر ودرجة الشعرية فيه . يقول د. اليافي : " في شعر النضال القومي والوطني ، أو ما أطلق عليه قديماً شعر الحماسة ، وحديثاً الشعر السياسي ، بلغ الشعراء الذروة في الكم كما في الكيف ، ولاسيما شعراء القطر السوري . وحق لهم ذلك ، فقد كانت البلاد تمرّ في فترة عصيبة لاقت فيها الأمرين [...] رافق الشعر العربي هذه الأحداث [...] و كان سيد الأجناس الأدبية والناطق الوحيد الرسمي والشعبي عن الثورات والانتفاضات ، والمآتم والمواكب ، والأفراح والأحراح ، الظلمات والأنوار ، الكوابيس والأمان والاحلام . كان منشور الصدام والتحدي ، منشور الدم الصيّب الهتون والولادة الجديدة^(٥٩). إن تدفق العبارات وتشايلها في هذا الشاهد لدليل على أن الناقد لا يريد أن يخفي تحيازه إلى هذا الشعر الذي وضع على عاتقه مهمة الدفاع عن الأمة دفعاً لأعدائها وإثباتاً لوجودها . وقد برّر ذلك بأمرين : أولهما الطرف الخاص الذي كانت تمرّ به سوريا ، وثانيهما أنه حين اندرج في سلك النضال بلغ سنام الفن ، ومن ثم أصبح " الناطق الوحيد الرسمي والشعبي " عن الوجدان العام ، وغداً بدون منازع " سيد الأجناس الأدبية".

وفي هذا السياق لا يكون الشعر رأس الأجناس الأدبية فحسب ، بل يكون الشعر الثوري أرقى الأشعار وأجدرها بالتتويه . يقول د. صالح الخرفي : " الشعر الثوري في الجزائر ملحمية مبدعة الفصول والمقاطع ، رائعة الرؤى والصور ، نازقة الدم والدمعة ، ماردة الوثبة والوقفة . والشاعر في كل ذلك لا ينطلق من خيال ولا من تصور ، ولكنه الواقع معايشة ، والبطولة ممارسة ، والمأساة معاناة ^(١٠) . إن هذا الارتدواج التركيبي وهذه الأوصاف الإيجابية المزجاة للشعر الثوري تزوج بين الغرض والفن وبين الشعر والشاعر . فالتناقض يعتبر أن التزام الشعر بالنضال أضفى عليه غلالة من البهاء ، كما أن اندراج الشاعر في معركة الاستقلال وسم شعره بسمه الصدق والتخوة والغذاء .

وهذا التماهي بين الشعر والخطاب السياسي مأثاء التماثل بين الشاعر ورجل السياسة . يقول د. اليافي : " عانى الشعر والشاعر ، كلاهما ، معا عانى منه السياسي ، سجنًا ونفيًا ، وإضالًا واستشهادًا . وتسمم الشاعر في كل مناسبة ربوة الإنذار المبكر بمخبات الغد ، وحتميات المستقبل ، وعانق في أفق الخيال المخترق لحجب الغيب وقائع الثيالي الحبالي ^(١١) . وجلي أن الباحث يريد من خلال هذا التطابق الذي أحدثه بين الشاعر والسياسي أن يقدم الدليل على أن الشعر وليد الواقع والتجربة المعيشة ، وأن هذه المواقفة للأحداث الجسام تجعل الشعر قادرًا على استكناه المستقبل وتوجيه الأمة إلى غدها المشرق .

على أن دائرة الالتزام الإيديولوجي هذه بالواقع السياسي تتسع أحيانًا ، فيصبح الشعر " ضرورة وجودية في حياة الجماعة " ^(١٢) . أي أنه يضم إلى المجال السياسي مجالات أخرى لها صلة بحياة الجماعة . وقد تحدث د. عز الدين اسماعيل عن هذا الالتزام الشامل خلال بيانه ما طرأ على الشعر من تحول مع البارودي الذي لم يقبل أن يكون الشعر " سلعة تباع وتشترى " بل لماتًا لحياة الشاعر للمناضل وصدى هموم الجماعة

التي ينتمي إليها . وقد ازداد هذا التصور وضوحاً عندما تقدّم الزمان وظهر الشعر الجديد . ففي هذه الفترة لاحظ د. عز الدين اسماعيل " أن العمل الشعري لم يعد مجرد أداة ينقّس بها الشاعر عن نفسه كما درج القول لدى الكثيرين من قبل ، كما أنه لم يعد مجرد أداة إمتاع للمتلقّي وترويح عنه ، بل صار هماً مؤرقاً للشاعر ووسيلة فهم وإدراك للحياة في شتى جوانبها لدى المتلقّي . وفي إيجاز أصبح الشعر يمثل قيمة معرفية وليس قيمة ترويحوية" (١٣) . نعم ، إننا نلاحظ هنا تراجع الالتزام الضيق بمفهومه السياسي ، إلا أننا نلاحظ أيضاً أن ما يقوله الشعر ظل مقدّماً على طريقة قوله إيّاه ، وأن البعد الصلي الهادف إلى الإفادة ظل مقدّماً على البعد الجمالي الذي يروم الإمتاع .

إن هذه الأهمية الفائقة التي يولّونها للدارسون بالالتزام في الشعر هي التي جعلتهم يدينون التجارب الشعرية التي لا تبدو فيها القضية واضحة . وقد عبّر د. علوي الهامشي عن هذا الموقف حين تحدث عن "الحالة الشعرية المغلقة التي تعترى القصيدة الجديدة في البحرين في السنوات العشر الأخيرة ، وبخاصة حين لم يعد لدى الشاعر الجديد أية قضية واضحة يتمثلها على أرض الواقع الحي كما هو الآن لدى كل الشعراء في كل المراحل [...] وهو ما يعرّض الشعر الجديد اليوم إلى الوقوع في ذلك المظهر السلبي الذي تمت الإشارة إليه عند شعراء الرومانسية وهو القفز على وقع الوطن" (١٤) . وغير خاف هنا أن الربط بين الشعر الرومانسي والشعر الجديد لا ينهض على اشتراكهما في مواصفات فنية محددة ، وإنما يتأسس على تخليهما عن التصريح بهذه القضية التي يتحدث عنها د. الهامشي على نحو ما كان يفعل الجيل الأول من الشعراء المحدثين .

وهذه الحالة الشعرية المغلقة التي ظهرت في الشعر البحريني هي التي ينعتها بعض الدارسين بصفة الغموض . وهنا نجد تقابلاً بين

الالتزام الصريح والمباشر ، والتعبير الغامض الملتوي . فمواجهة القضايا الساخنة تمنع الشاعر من التفتن . يقول د. السعافين : " إن شعور الشاعر في الأرض المحتلة بأنه يواجه تحدياً يومياً كان يجعله لا يبحث كثيراً عن التكتنيات المعقدة " ، ولكنه يردف ذلك برأي سميح القاسم الذي يعتبر " أن مواجهة قضايا واقعية حساسة كان يؤثر سلباً على شعره [كذا] من الناحية الفنية " ^(٩٠) . وإذا كان الشاعر يرى المباشرة عنصراً سلبياً فإن الناقد يدين بطريق غير مباشرة الغموض الذي يأتي نتيجة لعدم مستمر " للاهتمام بالتكتنيات . وهذا الغموض " سار به بعض الشعراء شوطاً بعيداً ونلاحظ ملامح الغموض الشديد في شعر خالد علي مصطفى ويوسف عبدالعزيز " ^(٩١) . إن الدارس يريد أن يقتنصاً بأن الاعتناء بالتكتنيات يغطي على الوظيفة الإبداعية للشعر ، ويؤكد أن ذلك يؤدي إلى الغموض الشديد أي أنه يقطع الصلة بين القارئ والمبدع .

إن هذا الموقف الذي غلب على الدراسات التي حوّاها المعجم ينبنى على مرجعية واضحة قائمة على ثنائية الشكل والمضمون ، والفرد والجماعة ، والفن والالتزام . فالفن مجاله الشكل ، والالتزام مجاله المضمون ، وحين يتخلّى الشعر عن الالتزام بالقضايا اليومية فإن هذا دليل على استقالة صاحبه من المسيرة الوطنية والقومية ، وتقاعسه عن القيام بالواجب ، وهربه إلى الزرقة البيانية والبديعية المجانية . فالشعر رسالة والشاعر مناضل أو لا يكون .

٢ - ٢ . الأصالة والحداثة

إن المنزلة المخصوصة التي يحظى بها الشعر في الحضارة العربية الإسلامية أملت على كثير من الدارسين أن يتحدثوا عن حركة الشعر العربي الحديث والمعاصر من خلال رواصم محدّدة وسمت الشعرية العربية منذ قديم العهود ، فهم يعتبرون " الشعر خير ناقل [للتراث]

وممثل له ^(١٧). ومن هنا اختلفت عندهم الآراء فيما أصاب الشعر العربي الحديث من ضروب التجديد ، وذهبوا في تحليلها والحكم عليها مذاهب متنوعة . غير أن أغلب الدراسات تبنت معجماً قديماً في وصف الظواهر الإبداعية المستحدثة ، لأن المرجعيات التي اعتمدتها تنتمي إلى العهود الماضية . هكذا مثلاً وجدنا د. السعافين يتحدث عن الاتجاه التقليدي في شعر الأردن وفلسطين فيقول : " نلاحظ على شعراء هذه الفترة ميلاً إلى التحرر من الشكل التقليدي الصارم للقصيدة العربية ، ولكن هذا التحرر يبقى سطحيّاً ولا يتعدى ما عهدناه من تنوع خارجي في الموسيقى في الموشحات والمشطرات والمربعات والخمسمئات والدوبيت والموالي والأدوار ونحو ذلك " ^(١٨).

وهو يرى أن شعر إبراهيم طوقان " حافظ على الصورة الكلاسيكية عامة " وعلى " لغة التراث " و " لغة القرآن " و " الديباجة الكلاسيكية التراثية " و " تراكيب تراثية جاهزة " وأنه " تأثر " أشعار الأقدمين معاني وصوراً وتراكيب " ، ويذكر أن شعر أبي سلمى يتضح فيه " أثر الثقافة التراثية إذ تشبع فيه الاقتباسات والتضمينات واصطناع التعبيرات والأمثال والأقوال . وغالباً ما تأتي على صورتها الأصلية دون أن تحدث تجديداً واضحاً في فضاء النص القديم . وقد تستدعي تراكيب تراثية بفعل القافية " ^(١٩).

إن هذه العبارات تدلّ على وجود قطيعة بين التراث والمعاصرة ، إذ ينحصر التراث في جملة من العناصر والمواضيع التي تنتقل من عنصر إلى آخر دون أن تدخل في تسجيج ، ودون أن تحمل رؤية للكون محدّدة . وهذه القطيعة ليست إلا صدى لما كنا رأيناه من فصل بين الشكل والمضمون في النص الأثبي . وبهذا فإن مصطلحات النظرية القديمة تظلّ قالمة ، فنجد في دراسة خالد حسين أحمد عثمان مصطلح الجزالة ومصطلح الفحولة باعتبارهما صفتين إيجابيتين من صفات

الشعر ، إذ يقول : " هنالك الأستاذ العالم الثغوي والشاعر المجيد محمد عبدالقادر كرف والذي مازال شعره موزعاً بين أصدقائه ، ولم يظهر له ديوان حتى الآن . واسمع لهذه الجزالة والسهولة التي [كذا] تدل على التمكن والقوة" (٧٠) . كما يتحدث د. نور الدين صمود عن " فحول الشعراء الليبيين" (٧١) .

على أن بعض المفاهيم القديمة تطلّ علينا من خلال بعض الآراء وإن تنكّب أصحابها عن استخدام مصطلحاتها التراثية ، واصطنعوا لها مصطلحات وتعابير مستحدثة . ومن ذلك ما نجده من أحكام في بعض هذه الدراسات من قبيل وصف مصطفى وهبي التل " عرار " بأنه " لا يصنّع ولا يتكلف" (٧٢) ، وأن " في شعره عفوية وبساطة" (٧٣) ، وتبرير التفاوت بين شعراء قطر بـ " نصيب كل منهم من الموهبة وقدراته الفنية" (٧٤) ، وأن الشاعر الكويتي محمد النفايز " شاعر موهوب ، بل إن موهبته أكبر من ثقافته" (٧٥) ، وأن " الملكة [...] والقطرة والقريحة من أهم المقومات للأدب" (٧٦) . ولا يخفى أن هذه العبارات ألقعة لما كان للنقاد العرب القدامى يطلقون عليه اسم " الطبع " .

إن هذا الانطلاق من التصوّرات التراثية هو الذي يفسّر لنا انحياز عدد من الدارسين إلى القصيدة العمودية . ومن ذلك أن د. صالح الخرفي يورد هجوم أحد الشعراء المجتدين على القصيدة العمودية ويأخذ عليه في شيء من الحدة " هذا التشنج الأرعن في وجه القصيدة العمودية ، والذي لم يشر ببديل عنها إلا فيما يجرّ وراءه من بذاءة في اللفظ وتحلّل من القيم وتسطيح في التعبير ورصف في الجمل لملء الصفحات" (٧٧) . ويرى د. محمد عبدالرحيم كافود أن القصيدة العمودية ليست عائقاً في وجه التجديد ، فيقول : " إن شعر مبارك بن سيف في دواوينه الثلاثة يمثل تطوراً ملحوظاً في مسيرة الشعر الحديث والمعاصر

في قطر ، قصودية القصيدة عنده لم تمنعه من التعبير عن معاناته وتجاربه الذاتية ، كما أن تأثره بترثه واستيعابه لموروثه الشعري لم يمنعه [كذا] من ولوج أبواب التجديد وموضوعاته وأسلوبه^(٧٨).

وهذا الانحياز للشعر القديم يتراءى لنا في تلك المقارنات بين ما يقوله الشاعر الحديث وما قاله الشاعر القديم . وقد تواتر هذا في دراسة د. المسعافين ، ومنه قوله عن عرار إنه ' يتصرّف بمعنى النابغة الذبياني:

لَبَّكَ كَلِيلُ الَّذِي هُوَ مَرْكَبِي وَإِنْ خَلْتُ أَنْ لَمْتَأَى عَنْكَ وَاسِع

فيقول في ليل العينين الذي لا يدرك :

.... بَحْرُ مَتَكِ لَيْسَ لَا تَهْكَ وَلَبَّيْ عَيْنِكَ الَّذِي لَا يَدْرِكُ^(٧٩).

كما نجد في دراسة د. محمد سلمان الصودي الذي يرى أن قصيدة سالم بن علي النعويس التي يقول فيها :

فَمَنْ لَمْ يَمِتْ بِالصَّيْفِ مَاتَ مِنَ الْعَصَا وَيَسْتَعِدُّ الْفَرْدُ وَالْقَلْبُ الْأَب

تذكرنا ببيت ابن نبلثة السعدي :

وَمَنْ لَمْ يَمِتْ بِالسَّيْفِ مَاتَ بِغَيْرِهِ تَنَوَّعَتِ الْأَسْبَابُ وَالِدَاءُ وَاحِد

كما أن قول خلفان بن مصباح :

بَلَّيْتُ بِأَعْظَمِ الْإِثْوَاءِ فَكَيْفَ وَدَاءُ الْحَبِّ لَيْسَ لَهُ دَوَاءُ

' يعود بنا إلى بيت قيس بن الخطيم :

وَبَعْضُ الدَّاءِ مُلْتَمَسٌ شِفَاءُ وَدَاءُ الْحَقِّ لَيْسَ لَهُ شِفَاءُ^(٨٠).

وكذلك فعل خالد حسين أحمد عثمان حين أورد أبياتاً لعبد النور ابن أبيبض ثم علق عليها قائلاً : ' أقلل يذكر الإحسان هنا قول حصان :

بيض الوجوه كريمة أنفسهم شم الكؤوف من الطرار الأول^(٨١).

إن هذه المقارنات لم ترد في معرض الاستقصاء من قدرة الشعراء المحدثين أو التشكيك في أمانتهم ، وإنما جاءت لبيان تضلعهم من التراث واستيعابهم له حتى إتهم صاروا يصدرون عنه صدوراً تلقائياً. ولكن هذه المقارنات لا تستند إلى مفهوم التناص الذي راج في النقد الحديث وغدا آلية بارزة من آليات تحليل النصوص الأدبية ورصد مسالك الإبداع ، وإنما هي تحيلنا على مثيلاتها في النقد العربي القديم في ما كان يطلق عليه اسم السرقات الأدبية . وهنا نستشعر في لهجة الدارسين شيئاً من الاعتداد بالنفس والتباهي بمسعة العلم والاطلاع ، كما نلاحظ في حديثهم رواسب النظرية النقدية القديمة .

إن هذه الخلفية النظرية التي تحكمت في كثير من الدراسات التي ضمها المعجم تقودنا إلى الإمساك بخيط آخر ينطق عن وطأة المرجعية التقليدية فيها ، ومداره على رفض التجديد . وقد جاء هذا الرفض في عدد من الأبحاث صريحاً ، إذ يعتبر د. السعافين أن الشعر في الأردن وفلسطين " تطور مترامناً مع الشعر العربي المعاصر [.. و] عانى من مشكلات الشعر الجديد من مثل وهم السهولة الظاهرة والابتذال والغموض والنثرية وخفوت الإيقاع والتقليد"^(٨٢). ويرى د. محمد عبدالرحيم كالفود أن الشاعرة القطرية زكية مال الله " تتجه بصورة واضحة نحو الحداثة وشيء من الرمزية والضبابية كمظهر [كذا] من مظاهر الحداثة في الشعر المعاصر"^(٨٣).

إلا أننا - رغم هذه الإدانة الواضحة - نجد الحديث عن التطور في الشعر العربي مقبلاً . فالدكتور عطوي الهاشمي يأخذ على شعراء الحداثة في البحرين أنهم لم يراعوا المسار الطبيعي في حركة الشعر فكانت أحداثهم مستوردة ومبتسرة . يقول : " إن اطلاع الصفوف الجديدة

من الشعراء على تجربة الشاعر العربي المعروف أدونيس وتأثيرهم بها [...] قد أدخل اللغة الشعرية الجديدة وضمن مفاهيم الحداثة الشعرية في الحق آخر جديد لا يتسجم مع حلقات تطور الحركة الشعرية في البحرين بعميزاتها وخصائصها المعروفة التي أضحت بها مجرى حركة الشعر العربي الحديث^(٨١). والباحث هنا لا ينكر التطور من حيث المبدأ ، إلا أنه يرفض التقليد وانعدام التراكم . أما د. العودي فيقتع نقده بالاختفاء وراء اشخاص وهميين ، فيقول متحدثاً عن جيل الشعراء الشبان في الإمارات : " مما يلاحظ على هذا الجيل [...] انشغاله بتطوير شكل القصيدة أكثر من معالجة القضايا الراهنة ، إلى درجة أن البعض أخذ عليهم إضعاف الفكرة من خلال الإغراق في الرمز أو الغوض ، بالإضافة إلى أن معظمهم ترك أسلوب القصيدة التقليدي ولم يراعوا [كذا] الوزن والقافية تأثراً بالاتجاهات الحديثة نحو تحرير الشاعر والقصيدة من القيود التي يعتبرونها شكلية^(٨٢). وجلي في هذا القول أن الباحث يرفض هذا اللون من التجديد لأنه خرج عن الشكل التراثي ، ويدين أصحابه لأنهم مقتدون بغيرهم لم يميزوا بين الأساسي والثانوي ولم يستطيعوا أن يقدموا بديلاً شعرياً مقنعاً ، إلا أنه لا ينسب إلى نفسه هذه الإدانة ، بل يكتفي بأن يعزوها إلى مجاهيل .

إن مظاهر الحداثة في الشعر العربي ربطت في حالات كثيرة بعجز المجددين عن الإبقاء بشروط الشعر العربي الأصيل . وفي هذا المعنى يقول د. صالح الخرفي : " تحكم في هؤلاء الشباب أو في أغلبهم على الأصح طابع الإفلات والجموح عن كل السمات الموروثة ، ولو كانت تحمل بذور الأصالة الضرورية لكل نبتة تطمح إلى الجيد . بل إن البعض منهم لم تستقم له حتى القواعد النحوية للتعبير السليم المعتاد فكيف بالتعبير الشعري ، وغابت البعض الآخر الحاسة الإيقاعية للتفعيلة الشعرية ، فوقف متأرجحاً بين الشعر والتثر . وقد دلت بعض

المجموعات الشعرية على إفلاس تام^(٨٦). ويستوقفنا هنا هذا التوازي غير المعن بين القواعد النحوية والحاسة الإيقاعية ، فكما أن سلامة اللغة شرط للتعبير فإن الإيقاع شرط للشعر .

ويظل النموذج الأوفى ذلك الذي يقوم على الوسطية بين التراث والمعاصرة ، وهو ما نجده في غضون حديث د. عبدالله المعقل عن الشاعر السعودي حسين سرحان ، إذ يقول : " لقد ظلت علاقة السرحان بالتراث قوية تمثلت في أبنيته التقليدية كما تمثلت في حرصه على بدء قصائده بالتصريح ، وفي اهتمامه بلغة مطالع قصائده وإحكام نمجها على عادة الشعراء الأقدمين . أما علاقته بالحدثنة الشعرية فتتمثل في بعض تعابيره وإشاراته وصوره ومضامينه الجديدة وصوته الذي يترادى لنا دائماً من خلال قصائده قوياً ومميزاً وصادقاً^(٨٧) .

وبهذا فإن معالجة مسألة وظائف الشعر من خلال دراسات المعجم قد قادتنا إلى نتيجتين أساسيتين أولاهما ثنائية البنية التي تستند إليها مواقف الدارسين النقدية ، وهي ثنائية دفعتهم إلى أن يبحثوا عن موقف وسط يكون فيه الشعر المثالي جامعاً بين الفن والالتزام . والتراث والتجديد . وعادة ما يتصورون هذا الوسط على أنه مراعاة للصفات على سبيل الجوار ، لا باعتباره صهراً لها لإنشاء كيان جديد ذي خصائص ينفرد بها . وأما النتيجة الثانية فهي أن شعرية الخطاب الشعري ظلت في أكثر الأحيان ثانوية بالنسبة إلى بعده الصلي من حيث هو نشاط اجتماعي يضطلع بمهام تاريخية محددة ، كما أن صلة الشعر بالتراث كانت أكثر أهمية من صلته بالحدثنة . ومن ثم فإن هذه الشعرية انحصرت من حيث جهازها النقدي في إطار رؤية تقليدية سلفية قد تؤمن بالتغيير ولكنها كثيراً ما تجعل مثله الأعلى مرتكناً في الماضي .

بهذا نكون قد أتينا على أهم المسائل التي سعينا إلى إثارتها انطلاقاً من مرجعيات النقد في دراسات المعجم . وقد أفضى بنا تحليل

الجانب الأول المتعلق بمفاهيم الشعر إلى تبين ظاهرة تتمثل في نزوع أغلب الدارسين إلى تفضيل الشعر على النثر في إطار التصور الأحدي نسلم الأجناس وما ينهض عليه من مراتبية ، واعتبارهم أن الشعر تجربة وجودية قبل أن يكون تجربة لغوية . فربطوا الشعر بالشاعر على نحو ما ذهب إليه منظرو النقد التاريخي ، وقفموا المضمون على الشكل فاصلين بين هذين المقومين المتعاضدين من مقومات الخطاب الشعري خاصة والأدبي عامة . أما تحليل الجانب الثاني المتعلق بوظائف الشعر فقد أفضى بنا إلى تبين رؤية الدارسين الثنائية القائمة على الفصل بين خصائص الخطاب الشعري ومهامه الاجتماعية والسياسية والحضارية عامة . فعدوا الالتزام ظاهرة إيجابية ، وكما أدانوا غيابها فقد أدانوا الوقوف عند الاجتهاد الفني بحثاً عن مناطق جديدة يرئادها الشاعر ، ومن ثم رأوا أن غياب الالتزام جري وراء السطحيات وتأثر بنماذج بعيدة عن الهوية وعن التراث . وكانت مرجعياتهم في وصف الشعر الحديث ورصد أهم خصائصه تراثية ، أي أنهم نقلوا مفاهيم النقد القديم وسعوا إلى معالجة الإبداع الجديد من خلالها مصرحين أحياناً بمصطلحاتهم ومكنين عنها بعبارات جديدة أحياناً أخرى .

إن النظر في هذه الدراسات يقود إلى ملاحظة أساسية هي اختلاف الدارسين ثقافة وانتماء وعلاقة بالشعر ، فانعكس ذلك على طبيعة الدراسات منهجاً ومحتوى وحجماً . وقد تدخل في أغلبها الوصفي والمعياري ، والذاتي والموضوعي . فرأينا عدداً من الدارسين يخلّ بشروط الموضوعية ويدين هذا الاتجاه أو ذاك وهذه الممارسة أو تلك . وقد نصّ د. نعيم اليافي على غياب المنهج الصارم في عمله وبرّره بقوله : " إني من أولئك النقاد الذين يجلّون إلى المعيار مثلما يجلّون إلى الوصف ، ويستعملون حكم القيمة الأدبي مثلما يستعملون نعت المقولة العلمية أو المعادلة الجبرية ، ويقيسون النصوص - الإبداعية والنقدية - تبعاً لذواتهم ، مثلما يقيسونها تبعاً لذواتها وأنساق هذه

الذوات وسياقاتها المختلفة^(٨٨). لسنا نعلم - والحق يقال - في كلام د. الباطي شيئاً من التلقيق الذي أدى إلى ما سماه هو " المنهج التعدي أو التكاملي"^(٨٩)، وهو قريب مما يصطلح عليه أيضاً باسم " المنهج الشمولي ". أما د. حمادي صمود فقد أقرّ بعجز المناهج النقدية عن محاصرة الظاهرة الإبداعية ، فقال متحدثاً عن الثاني : " إنك تحسن أنه شاعر كبير ولست تعرف إلى أي شيء تردّ ذلك . بل إن كثيراً من مكونات نصه لا تصنع شاعراً بحق لو نظر إليها نظراً مخبرياً بارداً [...] ومع ذلك لا نجد من النقاد من لا يقرّ بأن شاعر غير عادي ، وأن شاعريته الحق فوق الوصف وأبعد مما قد تصل إليه مناهج تحليل النصوص المكتفية بالبنى الماثلة فيها"^(٩٠). ومهما تكن درجة الصحة التي ينطوي عليها هذا الرأي - إذ أن الظاهرة الإبداعية مركبة معقدة - فإن ضرره الحقيقي هو تبرير التكب عن المنهج بدعوى أنه قاصر عن الإحاطة بالنص .

إن الملاحظة التي يمكن أن يخرج بها المرء من قراءة هذه الدراسات هي أن الخطاب النقدي فيها مازال متخلفاً عن الخطابين التخظيري والإبداعي معاً . وقد دلّ على ذلك ما لاحظناه من خلط في مستوى المفاهيم ، ومناورة في مستوى المصطلحات ، وتكليف في مستوى المقاربة ، وإنكار للون من ألوان الإبداع الشعري وحديث عنه بأليات غير صالحة لفك مغالقه والوقوف على مميزاته . ومن شأن هذا أن يحيلنا إلى الوجهة السلفية في النقد والحكم ، مع التظاهر بالحدثة ومواكبة المستجدات .

وإننا في الختام لحريصون على أن نؤكد أن تحليلنا هذا قد اهتم بمظاهر الاطراد أكثر مما اهتم بمظاهر التفرّد . ذلك أن عدداً من الدراسات قلّيلاً قد أبدى آراء دقيقة تتميز بالعمق والموضوعية ، وسعى إلى الاستجابة لشروط المعجم دون أن يخلّ بشروط المنهج . أما القسم

الأكبر من الدارسين - وعليهم مدار القول في هذا العسل - فقد عكسوا حقيقة الأزمة الفكرية والحضارية التي تمرُّ بها الأمة العربية وعجزوا عن الحسم في كثير من قضاياها ، فلم تتجاوز حدائتهم مظاهر الحياة ، أما الروح فقد ظلت أسيرة القرون الخوالي .



الهوامش

(١) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين - مج ٦ : "دراسات في شعر العربي المعاصر"، الفكر، ١٩٩٥، ص ١١

(٢) م.ن، ص ١٢ .

(٣) م.ن، مج ١، ص ٤٥

(٤) م.ن، ص ٤٥ .

(٥) م.ن، مج ٦، ص ١٢ .

(٦) م.ن، ص ١١ .

(٧) م.ن، ص ١٢ .

(٨) م.ن، ص ١٢ .

(٩) م.ن، ص ١٢ .

(١٠) م.ن، ص ١٢ .

(١١) م.ن، ص ١٠٩

(١٢) م.ن، ص ٢٥٦ .

(١٣) م.ن، ص ٥١ .

(١٤) م.ن، ص ٥١ .

(١٥) م.ن، ص ١٦٧ .

(١٦) م.ن، ص ١٧٥ .

(١٧) م.ن، ص ١٦٢ .

(١٨) م.ن، ص ٥٦٩ .

(١٩) م.ن، ص ٣٩٥

(٢٠) م.ن، ص ٢٨٥

(٢١) م.ن، ص ٢٨٦ .

(٢٢) م.ن، ص ٢٨٥ - ٢٨٦ .

(٢٣) م.ن، ص ٢٨٦ .

- (٢٤) م.ن، ص ٣٣١ -
- (٢٥) م.ن، ص ٣٣٠ -
- (٢٦) م.ن، ص ١٩٠ -
- (٢٧) م.ن، ص ١٩٠ -
- (٢٨) م.ن، ص ٣٠٥ -
- (٢٩) م.ن، ص ٣٩٨ -
- (٣٠) م.ن، ص ٢٠٣ -
- (٣١) م.ن، ص ٢٥٥ -
- (٣٢) م.ن، ص ٣٨١ -
- (٣٣) م.ن، ص ١٨١ -
- (٣٤) م.ن، ص ١٠٩ -
- (٣٥) م.ن، ص ٢٩٠ -
- (٣٦) م.ن، ص ٤٩٥ -
- (٣٧) م.ن، ص ٨٤ -
- (٣٨) م.ن، ص ٣١٧ -
- (٣٩) م.ن، ص ٤٩٠ -
- (٤٠) م.ن، ص ٣٣ -
- (٤١) م.ن، ص ٢٩٢ -
- (٤٢) م.ن، ص ٥٩١ -
- (٤٣) م.ن، ص ٥٦٢ -
- (٤٤) م.ن، ص ٤٣٠ -
- (٤٥) م.ن، ص ٤٣٧ -
- (٤٦) م.ن، ص ٥٠٩ -
- (٤٧) م.ن، ص ٥٠٨ -
- (٤٨) م.ن، ص ٢٨٧ -
- (٤٩) م.ن، ص ٤٣ -

- (٥٠) م.ن، ص ٥٠
 (٥١) م.ن، ص ٣٠٦
 (٥٢) م.ن، ص ٣٠٦
 (٥٣) م.ن، ص ١١٠
 (٥٤) م.ن، ص ٨٦
 (٥٥) م.ن، ص ١٢٤
 (٥٦) م.ن، ص ١٢٤
 (٥٧) م.ن، ص ٨٤
 (٥٨) م.ن، ص ٥٢٩
 (٥٩) م.ن، ص ٢٦٠
 (٦٠) م.ن، ص ١٥٤
 (٦١) م.ن، ص ٤٢١
 (٦٢) م.ن، ص ٤٧٩
 (٦٣) م.ن، ص ١٠٧
 (٦٤) م.ن، ص ٦٧
 (٦٥) م.ن، ص ٦٧
 (٦٦) م.ن، ص ٨١
 (٦٧) م.ن، ص ١٨
 (٦٨) م.ن، ص ١٩ - ٢١ - ٢٦
 (٦٩) م.ن، ص ٢٣٥
 (٧٠) م.ن، ص ٤١١
 (٧١) م.ن، ص ٤٣
 (٧٢) م.ن، ص ٤٥
 (٧٣) م.ن، ص ٣٦٧
 (٧٤) م.ن، ص ٣٩١
 (٧٥) م.ن، ص ٤١٦

(٧٧) م.ن، ص ١٦٨ .

(٧٨) م.ن، ص ٣٧١ .

(٧٩) م.ن، ص ٤٥ .

(٨٠) م.ن، ص ٨١ .

(٨١) م.ن، ص ٢٠٦ .

(٨٢) م.ن، ص ٥١ .

(٨٣) م.ن، ص ٣٧٥ - ٣٧٦ .

(٨٤) م.ن، ص ١٠٦ - ١٠٧ .

(٨٥) م.ن، ص ٨٨ .

(٨٦) م.ن، ص ١٦٧ .

(٨٧) م.ن، ص ١٨١ .

(٨٨) م.ن، ص ٢٥٦ .

(٨٩) م.ن، ص ٢٥٦ .

(٩٠) م.ن، ص ١٢٥ .

بعض ملامح الخطاب الإبداعي
للمرأة الشاعرة في الأدب المعهودي

محمد صالح الشنطي

مدخل :

لا بد - بداية - من تحديد المصطلح وضبطه ، فما أعنيه بالخطاب هنا لغة النص بخصائصها الجمالية وما تحمله من رسالة للمتلقي^(١) ، فقد حاولت أن ألتصق ببعض الاتجاهات الواضحة المعالم لهذه الرسالة

وعمدت إلى التقاط أهم القواهر الأسلوبية المميزة لهذا الخطاب ، وخصوصاً تلك التي تؤكد الهوية الشعرية للنص ، وهذا يفترض أمرين : الأول - خصوصية الخطاب **الأنثوي في الشعر** ، إذ أرى - بمنتهى التواضع - كما يرى كثيرون غيري أن للمرأة منحاها الخاص في التعبير الإبداعي ، ومهما قيل خلاف ذلك فإن واقع النصوص يؤكد هذه الحقيقة ، الثاني - خصوصية هذا الخطاب في الأدب السعودي ، وهذه مسألة قابلة للحوار غير محسومة على نحو واضح ، ولكنها تظل في ألق الاحتمال .

ومن المؤكد أنه ليس بوسع هذه المقالة أن تلمّ بخصائص الخطاب الأنثوي في الأدب السعودي برمته ، لذا كان من المألوف اختيار نماذج من شأنها تمثيله ، والاجتهاد في اختيار هذه النماذج مألوف في الدراسات الأكاديمية ، وقد عمدت إلى اصطفاء بعض النصوص لعدد من الشاعرات ذات الحضور المميز في الساحة ، ولا يعني ذلك بحال أن هذه النماذج هي الأجود ، وأن مبدعاتها هن - دون غيرهن - الشاعرات الممثلات لشعر المرأة السعودية ، ولكن ذلك خضع بالتأكيد لاعتبارات منها توفر النصوص لدى الدارس وقدرتها على تمثيل الاتجاهات المختلفة للشعر الأنثوي من وجهة نظري على الأكل .

وليس ثمة شك في أن معاناة الاختيار خضعت لطول تأمل ومداينة ، ولم تكن عضولية أو سريعة ، وأمل أن تحظى بشيء من التوفيق .

الرؤية الحدية :

الاحتجاج على وضع اجتماعي بعينه والتمرد على معطياته بالكلمة الشاعرة هاجس رئيس عند طائفة من الشاعرات في أدبنا العربي المعاصر ، وفي نموذج مختار للشاعرة خديجة العمري تتبدى هذه الظاهرة على نحو واضح ، فهي قصيدتها (لم تكن في مكان)^(١) صورة مأساوية ذات بعد تاريخي راسخ في ذاكرة المرأة الإبداعية ، ومفتتح القصيدة يشير إلى فكرة ناجزة قارة ، غير أنها لا تنكسر على التقرير فحسب بل تعدد إلى الانطلاق من عمق التجربة الذاتية كما يوحي بذلك ضمير المتكلم للأنتى الشاعرة :

دمي يزهو على كفتي

دم أرخي مفاتيحي الصغيرة

هذه الأنا التي تكلف في مواجهة الآخر في حلبة الصراع مرتدة إلى الداخل في حركة استبطانية ، وهي في صراعها مضطهدة يمارس ضدها كل أشكال العنف والطغيان ، لذا كان منهج الشاعرة في بناء قصيدتها ينهض على منحنيين رئيسين : الأول يتمثل في رفع لافتات التقرير الخاطفة الواضحة ، والثاني يبدو متمماً للأول حيث الظهور المفاجيء يتلوو الاختفاء السريع ليتجسد حضوراً داخلياً ، إذ تتخبط الشاعرة في ترقّي خرائط الباطن في لحظة الإحساس بالامسحاق تحت وطأة الآخر (الرجل) الذي يتم استحضاره عبر مقولة معادية قامعة : إذ تكرر منطق الضدية في ثنائيات تنتظمها وتتسق معها تلك الرؤية المسبقة الجاهزة :

” فالشعر ملئذنه يكفرها دراويش العشيـرة

والقلب قافية

كفى ”

فمن أسمتهم الشاعرة دراويش العشيـرة هم الآخر الذى يقف فى وجه الإبداع الأثوى ويعتبره مروفاً وكفراً ، وترتد الشاعرة إلى الداخل لتقصى ضرامه الملتهب تصوغ انفعالاتها فى صورة تقوم على عنصرين متضادين : الجمر والماء ، وحين يشتد وجيب الاحتدام تلجأ إلى توجيه الخطاب إلى الوجهة ذاتها :

نقض الخليط بداخلي

فوجدته : ناراً تؤاخي نهر ماء

وأنا أريد الجمر لا للماء الذى يغتال ذا

الذهب الممثل بانتظاري .

وتعتمد الشاعرة إلى تشكيل الصورة التمثيلية التي تستشرف الآتي عبر الترميز فى الرمل والنخيل الجديد .. اللذين يمثلان ثنائية جديدة ، فترمز بالنخيل الجديد إلى النهوض ، والتمثيل والرمز أداتان بهما تتضح الفكرة وتتجسد ، لذا كان منهج الأداء متسقاً مع الرؤية التي تجد فضاءها مظلواً إلى التقريرير فى أغلب الأحيان :

قلت اتقاد الحلم فى النخل الجديد

الرمل لا يمتص ما يمتص من زمن بعيد

وهكذا تمضي القصيدة عبر هذه الدورة التشكيلية التي تنحو منحى التقريرير ، وتتخذ شكلاً استعارياً مجازياً في تحفقه الصياغي البلاغي ؛ إذ يمكن ترجمة هذا الشكل بما يعبر عن تضخيم الصورة

الواقعية والمبالغة فيها ، وهو تجسيد لحالة تاريخية تتعدى التجربة الفردية الذاتية .

إن الانهماك في الشكوى والاحتجاج بلسان الحال والمقال يظل معقولاً إلى خصوصية اللحظة حيث الارتداد إلى الداخل لاكتناص لحظة الاحتدام التي تتخلق في أوتونها حالة من التضاد بين عنصرين وتتشكل في فضائها صورة تمثيلية تنكس على رموز البيئة وأشغالها ، فالنخل الجديد يوحى - كما سبق أن أسلفنا - بالنهوض الذي تضطلع بأعبائه الطليعة الواعدة؛ أما الرمل فيتبدى في أشكال دلالية متباينة : فهو الذكرة التاريخية الجماعية حيناً وطاقلة الاحتمال والصبر حيناً آخر ؛ أما الشمس فتهدو عنصراً أساسياً في النوحة الكلية ، إذ ترمز إلى الوعي والرقى ، وهي في دوراتها المتعاقبة تضيء وتنطفئ ، فالصراع بين الشمس والنافعين سجال ، في حين يهيم دور الشاعرة ومن تمثله في التصور السائد وفي ذكرة التاريخ ، وهنا تهدو هذه الشاعرة ناطقة باسم النساء المبدعات أو المرأة بشكل عام حيث تستخدم ضمير الجمع :

ونظّل نحن فواصلاً

أسنت بماء المراء

فصرت عن الوقف النهائي المبين

فالمرأة مثنىة في هذه الذكرة .

وتعتمد الشاعرة إلى صياغة مفارقة متكلنة على الصورة الشعائرية متناصّة مع الموروث الشعري في عبارة سبق أن تكررت في قصائد نزار قباني (لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى) :

بحثاً عن الشرف الرفيع كأننا

سجدات سهو ذبكت ركعات ذا الوقت المكبل بالخطايا

هل نرتجي أجراً على أجر

تناولناه من كف مسومة برائحة ...

وهذه الصورة للضباحة بالنقائض الحافلة بالمثيرات النفسية الساخرة تأتي في سياق البناء الفني القائم على التشكيل الذي يصطنع الصدمة والمفاجأة . والشاعرة ، بالإضافة إلى ذلك وانسجاماً مع رؤيتها الحديثة - تلجأ إلى الحوار التجريدي في سياق الوصف والسرد : حاشدة مشاهد اجتماعية من خلال الاحتجاج الساخر في إطار يوهـم بالحيدة في ظل سيادة ضمير الجمع ، ولكنها تتساق مع التقرير بما يفرضه موقفها الممبـق الذي تتبناه ، وتظل سمة التضاد المختزنة في الأنساق التعبيرية يتشكل بها معمار القصيدة في ضفائر مزدوجة : الطين والفجر، الحلم والندم ، ويقوم التكرار بإزجاء **ركائب الحركة الوجدانية** وتلجـيرها بالمفارقة .

بعض انسجام **الطين والفجر** المهبأ في / مزاريب الأكم

حلم ولكن إن يكن / رطباً رذاذ الحلم / يا وجه الندم

حلم ولكن إن يكن / سأسير حافية على جسد الظهيرة

وتختتم الشاعرة قصيدتها بنهاية استشرافية متفائلة حالمة تسجل التوق الأزلي إلى مستقبل يحمل إشراقة الأمل ؛ ويجسد تطلعات الشاعرة في اختراق سجن الظلام والتجلي على عتبات الحلم ، وهذه النهاية الهادئة المستشرفة التي تختم بها القصيدة تسجل الرؤية ببعدها الفكري ؛ وتجمع بين حصيلة التمرد الذاتي والتأمل في وضعية المرأة ، فالفرح والطفولة والزهرة والمسحب والصباح والحلم والخير ؛ وهي مفردات معجم القصيدة المكونة لهذا المقطع تنبـء بالمستقبل في تفاؤل وأمل .

واللأفث للاجتهاد تكرار كلمة " الحلم " كثيراً في هذا المقطع :

صدق انتظار الأرض للمخبوء في السحب الصغيرة

هزمت سيوف الإرث من نفخ الطفولة

هذا صباح الخير

أو هذا صباح الحلم

هذي زهرتي الأولى وقافيتي الأخيرة

والشاعرة التي تعتبر من أوائل المجددات للقصيدة ذات موقف له بعده الفكري الذي أثر في عملية التشكيل الجمالي وخصوصاً في الصياغة اللغوية الصرفية التي كانت في خدمة التجديد ، من ذلك شيوخ المصادر الدالة على المطلقات ؛ فهي تدل على الحدث مجرداً من الزمان والمكان ، وفي المقطع السابق على قصره ما يقرب من تسعة مصادر ، ولكن الشاعرة بحسها الجمالي عملت على التخفيف من حدة التجريد عبر توكيد السياقات بالتضاد والازدواج .. وإزجاء ركائب الإيقاعات الداخلية والخارجية .

وفوزية أبو خالد في دواوينها المختلفة ذات رؤية حديثة في نظرتها إلى وضع المرأة في المجتمع العربي ، ولعل قصيدتها " نشيد بنات المكلا إلى عرائس النيل " ^(٣) شاهد على هذه الرؤية ، وقد أتاح لها الشكل الذي اختارته (قصيدة التثر) الفرصة لتشكيل هذا الموقف مستثمرة التراث الشعبي (قصة ياسين وبهية) والتاريخ (الهكسوس) والأساطير الفرعونية (عروس النيل) والقصص العربية (زرقاء اليمامة)، وهذا الحشد يستثمر بحرية تامة في تأكيد هذا الموقف ، كما أن القصيدة تحفل بالعديد من الإشارات إلى نصوص مختلفة .

ومن البداية تقرر الشاعرة موقفها بوضوح تام :

لأنها امرأة من لحم ودم

لأنها ذات / ضيق واتساع الرحم / لأنها امرأة أرادت أن تخرج
ولو قليلاً / من عصمة الطفيلي والمصالح والمفترم / حكم عليها خلفاء
الهكسوس / بالمغرة حتى الموت / لإعادة ترميم وجه فرعون .

ومهما يمكن أن يقال عن تقريرية الشاعرة ونثريتها فإنها تصد
إلى تشكيل رؤيتها بطرق شتى تبدو شعرية تارة ونثرية تارة أخرى ، إن
معجمها الصارم والجارح والمكثف بإيقاعه السريع وأسطوريته
واستعاريته وانحرافات الإسنادية ، وإن لم يستطع أن يوارى المضي أو
يواربه فإنه قدم لونا من ألوان الكتابة التي تهجم على المتلقي وتستثير
يقظته بتداعياتها المتدفقة في انهماك متصل ، إنها ككثير من نظيراتها
تعد إلى الكنائية التي تشف عن المضي بوضوح كـ " شوارب ملاك
السياط " على سبيل المثال و " مشارط الختان " و " خلفاء الهكسوس " و
" ابن كليب " . إنها تستخدم لغة مفارقة مستعارة من مرجعيات متعددة
منجذبة إلى بؤرة الرؤية الحذبة المركزية التي تروى في المرأة قرباناً
يضحي به على مذهب الرجل عبر التاريخ العربي .

" الخوازيق منصوبة / في أعصدة الفياق ، في سيقان الزنايق ،
في ناب من ادعى / فططان طارق "

هذه اللغة المفارقة التي تلهج نهجاً باتورامياً تهجينياً يجمع بين
أعناق المتنافرات حيث تتعدد اللغات في مرجعياتها وتتوحد في نبراتها ،
تتخالف المصادر وتتصالح الدلالة . واستثمارها للتكرار فيما يشبه
اللازمة في القصيدة وفرت لونا من ألوان الربط بين هذه الأثنيات ، فهي
تردد :

ولأنها لن تكون أول امرأة

ولن تكون آخر امرأة

في سياق النص ، كذلك تحاول الإمساك بإيقاع القافية بين الحين والآخر ، كذلك فإنها تحاول أن تكثف الإشارات فهناك إشارات - على اختلاف مرجعياتها تبدو متجانسة أنثوية الطابع (١) جذع النخلة في إشارة إلى قصة مريم عليها السلام في القرآن الكريم (٢) تراود نفسها حيث توحى بقصة امرأة العزيز مع يوسف عليه السلام (٣) زرقاء اليمامة (٤) عروس النيل (٥) ابن كليب في إشارة إلى قصة البسوس (٦) ياسين وبهية (٧) المجذلية (٨) نورتيتي (٩) امرأة العزيز (١٠) إيزيس (١١) ستالينجراد .

غير أن التركيز على قصة بهية وتكرار التداخل النصوسي مع القصة الشعبية يجعلها بؤرة بث مركزية : " آه يمه يا بهية ، مصر يمه يا بهية ، آه يمه من الحلم البهي ، آه يمه من الحب الغبي .. إلخ :

غير أنه يبرز سؤال مهم : إلى أي مدى استطاعت الشاعرة أن تشكل نصاً له قوالبه وبنائه الخاصة القادرة على الإيضاح برؤية وموقف ينبثقان من التفاصيل التشكيلية للقصيدة في غياب التفعيلة كوحدة وزنية / في ظل هذا المزج المتواصل بين هذه الأنشآت ؟ هذا سؤال ينبغي الإجابة عليه من خلال مجمل إنتاج الشاعرة .

وفي قصيدة " ناعم بالرعب " ^(١) للشاعرة من ديوانها " ماء المَراب " تتجلى رؤيتها بشفافية شعرية بعيدة عن تقريرية الموقف الصارم ، فهي تستلهم التجربة القابعة في ذاكرة الطفولة لتتبع فضاءها الشعري بعيداً عن منطق الأيديولوجيا وتحديدات الفكر ، وعبر سردية مشهدة حميمة فيها من سخونة الذكرى وطراحتها وصدقها ما يعوض الإيقاع الوزني المجهور الذي تفتقده القصيدة ، إنها تنقل قصيدتها على صفحة الزمن البعيد ، صفحة الطفولة باعثة رميم الزمن وباعثة حدود المكان بتضاريسه في انتقائية تخضع لشفافية الرؤى التي لا تنفصل عن معاناة الحدث الممتد في عمق الوجدان ، إنها تنقب في ذاكرتها عن

وثائق الطفولة فتسقطها في إعادة استحضار المكان والزمان وتداعيات الموقف وتخضعه من خلال التشكيل البسيط العفوي لمنطق الرؤية دون عناء ، ودون أن تجرده من شعريته ، محافظة على المنحى الخاص للتجربة الطفولية بملاساتها وأبجدياتها المناسبة ، فالضلع المشترك بين سور المدرسة والمقبرة مستلهم من مفردات المعجم المستعمل في تلك المرحلة المنغمس في محيطه الجغرافي اللصيق بالذاكرة الوجدانية : حي " الرويس " شمال البحر بجة ، لذا نجد أن الألفاظ الدالة على المجردات المطلقة (المصادر) تسكن في زمانها ومكانها ولا تصبح بعيداً لتلامس سقف التفكير المجرد ، فالفرع والنزق والخوف والخفة والسعادة تترجم إلى سلوك ومشاعر تمكن في زمانها ومكانها ، فهي تتوازي وتتقاطع مع تضاريس المشهد السلوكي والمكاني ومشخصات الأشياء والأحياء الضحكات وأكمام المرايايل **والعالم السفلي** والعصافير ، كذلك مزج هذه المشخصات بالمجردات والتقابل بين المتضادات والواقعي والحتمي " نهرع العالم السفلي والعالم العلوي / فنترع حكايات تجرغ الأحياء ، وترعج الموتى / قبل صفارة المدرسة نكون أطلقنا / العصافير وحشونا حقائب المدرسة أشباحاً وخفافيش " . حتى العنوان .. (ننعم بالربع) يضح بالمفارقة الشعرية ، والمفارقة الحدية للرؤية في آن ، ولكن في نسج الشعر وضمن لغته وإيقاعاته .

الوطن (الحضور الوجداني) :

وخطاب الأنتى في تعامله مع التجربة الإنسانية يفرض خصوصية : كما يتجلى في قصيدة " غيرك ما كان " ^(٥) للشاعرة ثريا العريض ، إنها لا تكرر المضامين التقليدية المألوفة في الشعر الوطني ، ولا تبحث عن ذلك اللون من ألوان العشق الرومانسي للأرض والتراب ، بل تعتد شكلاً من أشكال الحوار الذي يتجاوز الغناء ناسجاً أفق رؤيا فيها

ينقدح زناد تلك الشرارة الوجدانية فتشعل الوعي بنار المعاناة المتولدة بفعل اللحظة التاريخية ، ثم جدل بين الذات الشاعرة والوطن مما ينبىء عن تصدع (الأنا) وانقسامها مما ألرز ثنائية الصوت داخل القصيدة على الرغم من هيمنة الذات الشاعرة التي قامت باستجلاب الصوت الآخر وتماهت فيه ، صوت الوطن الذي تخاطبه ، تبتعد عنه وتقترب منه ، وفي كل حالة تواصل حوارها مع الذات .. إنها تشكل القصيدة بوصفها وعياً بالوجود ، لا بوصفها ذات دلالة عينية وصفية تمتح من الذاكرة وتتساق مع نداعياتها ، ولا بوصفها بنية متجاوزة تهدف إلى إقامة بناء لغوي جمالي محض .

والشاعرة لا تتحرك من نقطة خارجية أو من مرجعية ثابتة تحيل إليها سوى الوطن بمفهومه العام الذي يتحول داخل القصيدة إلى مركز تعبيرى أو محور بنائي ، وبالتالي **فإنها تعمل** على تحرير الدلالة وتوسيع آفاقها في إطار لا تتحول معه إلى إشارة سباحة في فضاء المطلق ، ولكنها تظل موصولة بمحورها الذي يشكل بؤرة للوعي . من هنا يمكننا الاعتماد على العنوان كمدخل إلى القصيدة ، فقد اختارت الشاعرة عبارة ناقصة من المقطع الختامي لتكون عنواناً للنص " غيرك ما كان " وهذه العبارة تحتوي على عنصرين هما المغايرة والنفي ، ونفي الغير أقصى درجات الإثبات ، مما يدل على حضور كلي في الوجدان ، وقد اكتسبت الشاعرة بهذه العبارة المبتورة لأن الكلمات التي تكملها لا تفيد شيئاً ولا تضيف معنى ، فالعبارة الناقصة تصبح عبارة كاملة دالة لقولها :

غيرك ما كان

غير محاولة لاغتيال

السكوت

بوهم مكان .. وبهم زمان

يفيد ألا وجود لغيرك ، لأن الباقي وهم .. إذن نحن أمام إجابة تامة عن تساؤلات نثيرها القصيدة حيث يتحدد توجه القصيدة عبر عدة محاور ثنائية : المناجاة / الخطاب ، السؤال / الكشف (الجواب) ، التكرار / التراكم .

فالمناجاة تفتعل التغيرات لتصل إلى أقصى درجات التوحد فالحاجز بين الذات والموضوع حازر وهي يتمثل في (ركام الصمت والكلمات) ، وهما نقيضان ينفي أحدهما الآخر ، وهذا النفي إثبات لوجود متعين ، أما التقابل بين المطلقات على نحو : فكيف أعيشك ؟ وكيف أموتك ؟ فهو يندرج في إطار التوحد وليس التمايز ، وحذف حرف الجر في العبارتين يعكس حالة وجدانية تتمثل في التوحد ، حيث الانحراف الأسلوبى عن القاعدة عظيم الدلالة على هذا المعنى فثمة ذوبان والتصهار على التقيض مما يوحي به التقابل .

أما فيما يتعلق بالسؤال فإن الشاعرة تَقَوّر ثم تسأل ثم تقرر ، والتساؤل - هنا - لا يحمل معنى الاتفعال بقدر ما يزعزع الشك وينشر بذرة اليقين ، لأن التقرير بعد السؤال بمثابة الانفراس في قرارة اللحظة وتثبيتها .

والقصيدة أشبه بالانهمار الكلي الذي يقوم على التفجرات المتتابعة وهذا ما يلائم طبيعة الاتفعال الأثووي ولا يقوم على البناء المقطعي الذي ينحو منحى التنامي ، إذ يشكل كل مقطع فيه موجة انفعالية متتابعة تشكل مداً متصلأ أو متنامياً يجسد الحركة الدرامية الأساسية في بنية النص . إنها أشبه ببؤر متفجرة متعاقبة تنتهي إلى قرارة السكون .

وإذا كان الحوار أحادي الصوت في ظل غياب الصوت الآخر ؛ فهو أحد مظاهر التجلي العاطفي الذي يقوم على المناجاة فإن الأساق التركيبية اللغوية في القصيدة تسهم في انتمالها من سكونية البوح ،

وتقيم لونا من ألوان التقابل الذي يحرك ويفجر (ركام الصمت والكلمات)، فالصمت نقيض الكلمات ، وتصير عن حالة من الاحتشاد المكتوم ، كذلك قولها " عاصفة الركن هاربة من صقيع الشتات " ، فالركض والصقيع معنيان متدبران ، كذلك فإن تراكم الصورة وتغايرها معنى ونمسا (الأمنيات المليئة بالرمل والملح) و(تراثيل امرأة يعزف الصمت فيها انتشاء الحياة)، كذلك (عزف وجع الصمت والذاكرة) ، هذه الأشتات المجتمعات من الصور تستوقف المتلقي لاستكشاف العلاقات بينها مثيرة فضاءات من التوقعات والاحتمالات قاطعة سيل المناجاة المتصل مخترقة لها ، ويحول الوطن إلى عنصر تعبيري تخلق عليه الشاعرة همومها وهموم الآخرين ، فالوطن - في تهنياته وتجلياته - يظل الحقيقة الوحيدة الثابتة في كل المتغيرات الهائلة التي تلم بالذات الشاعرة بوصفها نموذجاً جوهرياً كلياً للذات الجماعية مستثمرة بذلك التداخيات والمناجيات .

وقد طغت صيغة الفعل المضارع طغياناً شبه تام - فيما عدا بعض الجمل الاسمية - على أنساق الصياغة النغمية تعبيراً عن الاحتدام الداخلي ، فالقصيدة لا تنمو فيها الشحنة الانفعالية ولا تأتي أمواجاً متلاحقة يرفد بعضها بعضاً ، ولكنها - كما سبق أن أشرنا - تتلجر عبر التداخيات وتنتهي إلى تأكيد حقائق ثابتة في حركة دائرية تكاد تكون مغلقة ، ويشي الإيقاع بحميمية مثقلة ، وقوتها تكمن في غنائيتها الكثيفة.

لذا جاءت في معالجتها لقيمة الوطن مختلفة عن النهج التشكيلي لقصيدة الصيخان (هواجس في طقس الوطن) على سبيل المثال .

الرجل / الحلم :

وإذا كانت الشاعرة لعري قد كرست قصيدتها لإبراز الموقف

المضاد من الرجل فإن سمراء البدائع^(٥) وقفت وقفة مغايرة ، إذ جعلت من الرجل حلاً ، تحلق ذاتها من خلال بحثها اللاهث عن ذلك الفارس الهارب إلى مداين أخرى متلفة مع غجرية الريف في تشكيلها لنموذج آخر أغوته المدينة الغربية وجعلته ينقطع عن جذوره حتى إذا عاد أصبح شخصاً آخر يعمل على شق أنثاء - التي انتظرته طويلاً - على صارية خيالاته التي عاد مزوداً بها عن المرأة في الغرب ، لكن الشاعرة هنا لا تعتمد إلى تحديد الرؤية على نحو قاطع ، بل تأتي في سياقها الشعري متجاوزة محدودية الواقعة في فضائها الشعري الخاص ، فنحن أمام عناقيد من الصور تزداد كثافة كلما تقدمنا في متابعة النص ، وهي تحاول من خلال المزج بين العناصر الحسية المألوفة ، والعناصر النفسية الداخلية أن تشكل أنماطها ، وتلجأ إلى الصورة الصادقة التي تلجأ المتلقي بعدها عن المماثلة المألوفة لتوغل في سراديب الداخل :

فأنا عضة زنجي .. بأصوه لجلاد ظالم

وتلجأ إلى تكثيف الصور الجزئية المتلاحقة التي تبدو غريبة غير متسقة العناصر ظاهرياً حتى إنها لتتقرب من المنحى السريالي في التشكيل ، فنحن أمام أمشاج متباينة يوظفها مناخ نفسي وفكري واحد :

أحمل في كفي بذرة حب أهدى

تثبت في القاع الظامىء لأشجار خيانة

بمسقىها التنقيق لهيباً .. إلخ

إنها في رحلة بحث دائم عن فارسها العجري ، ولكنه بحث ذو منحى خاص له طابع نفسي فكري ، فالقارس الغاضب هو نموذج الشباب المتمرد الذي اختطفته المدن البعيدة بعد أن طلق البادية ومضى .

وإذا كانت عذراء المنفى قد شنت حرباً ضد فتاها الذي أغوته

الحضارة الغربية فإن سمراء البدائع تتحرك للبحث عنه لقد تركها مغاضباً ، وهو غضب يحمل نبرة احتجاجية على وضعية اجتماعية إنسانية معينة ، فهي ليست حالة خاصة أو تجربة فردية بل تنم عن أبعادها لتصبح ذات طابع شمولي ، إنها تحاول أن ترأب الصدع الذي أحدثته المرحلة التاريخية بكل تحولاتها ، حالة تصدع إدراكي ينتاب الوعي الاجتماعي ، فالرجل الذي غادر إلى الغرب متمرداً على أنشائه لأنها لم تصل إلى المستوى الذي ينشده تحاول الآن استرداده والحقاق به لتعيده ، وكأنها من خلال ذلك تريد أن تعيد التوازن الاجتماعي الذي أصابه زلزال التحول المفاجيء :

أتيك بكل جنون مراهقتي

أبحث عن صقر .. هاجر عني .. طلق ياديتي

سافر نحو الغرب الساحق والمصحوق

سافر والغضب البدوي يعج بعينه

إنها رؤية اجتماعية تاريخية ، ولكنها شعرية ، وليست تقريرية باردة ، إذ تكتسي بلحم التجربة في خصوصيتها وحميميتها والفعالها .

والقصيدة تبدأ بالاعتراف المتمترس خلف الفعل المضارع المتدافع عبر صور تتقاطر متشكلة من عناصر متباينة تلامس تخوم الأسطورة ، وخصوصاً في استثمارها للتناقض كعنصر من عناصر الصورة ، ولكنها لا تصل إلى مرحلة التجريد والتضبيب ، بل تتسلل من عتمتها إلى قضاء دلالي مسرل بالاعتراف والبوح والتقرير الذي يصف ويسرد ، لذا يحتضن السياق نزعة غنائية سردية في أن إلى أن ينتهي بأساليب التمني الموشحة بأدوات الشرط ، ثم أساليب النداء ، وهكذا نجد حالة من الحيرة تتجسد عبر هذه الأساليب الإنشائية والتكرار

أبحث عن غجري يقطن عاصمة الأرض

وأسائل ظلي عن أشيائي
هل صادف في درب الغربة طير البحر
هل ألهمه خلخال الشرق ؟
يا من مرأتك صفحة ماء
يا من عطرك عود عرار

الهم الإبداعي وتحقيق الذات :

ويبدو الانشغال بفعل الكتابة وإبداع الشعر وتحولات المرأة ضمن الشرط التاريخي وخصوصية الزمان والمكان هاجس غيداء المنفى في كثير من قصائدها مثل " الأصابع . والقصيدة العارية " ^(١). وكأنني بها تصهر القصيدة في ذاتها مركزة على الظرف الزماني الدال على الحاضر (الآن) ، ولحظة التخلق هي شاغلها الأساس لذا تنتهي قصيدتها على ثنائية الضمير (هي وأنت) الغائب والمخاطب ، وتجمع في أوصافها الاستعارية بين الوصف بالمفرد الثابت والوصف بالجملة الفعلية التي تأتي مكتملة لما سبقها من وصف باللفظة المفردة ، وينعكس الضمير من مرجعيته سابحاً في ألق احتمالات محددة . في تجليات المرأة والقصيدة والذات الشاعرة .

وهي في أغلب قصائدها مولعة بتشكيل النموذج البطل الشعري القار ، تدور حوله القصيدة فيتحول إلى بؤر إشعاعية دلالية وتجمع الشاعرة في نموذجها شتى النقاظ : الصحو والمطر ، الثلج والنار ، الرماد والطين ، الدماء والفجر والماء ، الحداد والفرح ، من هذا المعجم المتخّن بالتضاد يتشكل النموذج فضلاً عن تلك الصفات المباشرة المثيرة: " طفلية راقصة صافية بوزية سادية سديمية طيبة ورائقة " فتعبر عن وضعية تاريخية إنسانية نفسية

هي الآن تصحو .. كما لوعد

تفتح أبوابها .. للمطر

تلبس ثوباً من الثلج .. لا تعرف الطرقات

ولا أين تولد .. تلك الفجاءات .. إلخ

هذا التقرير الشعري المنغرس في اللحظة الزمانية الحاضرة ،
المخلق في غياهب التخيل المتحرك في ذاكرة المشهد ، يعبر عن لحظة
التكوين والتخلق للشاعرة والقصيدة معاً .

وحين يتحول الخطاب إلى الغالب يكون ذلك استجابة للتهيؤ،
تتخفى الجمل الوصفية الثابتة ليحل محلها الجمل القطعية الحالية دون أن
تغادر اللحظة ، ولكنها ما تلبث أن تعود ، وهنا ترسم الشاعرة صورة
أخرى (للمرأة / الذات) في لحظات الاحتشاد الشعري حيث تتفجر
الصورة بالمتناقضات تعبيراً عن الفلق الداخلي والاحتدام والتمرد :

مجنونة كبقايا الفناجين

عاقلة .. مثل صمت المدلخن

ثم / فائنة تبذرين الشظايا (التمرد)

وجارية .. ترزحين اشتهاه (الاستكانة)

ثم / سوقية الخلق أنت .. وهاهنا كالجنين

مراةقة أنتعيتها الخرافات

والنموذج الذي تشكله الشاعرة يتوحد : استكنيني فمازلت أشتاق
للحزن يوماً / على شفتيك الشبيهة .

والتمركز حول الذات في القصيدة لا يأخذ بعداً غنائياً محضاً ،
رغم ما يبدو من إيغال في هذا الاتجاه من خلال استقراء ما وراء

السطور ، ولكنه يحمل رؤيا الشاعرة للمرأة في تجلياتها الفنية والجمالية عبر القصيدة ملهمة للشعراء ، وكهاجس يؤجج لهيب الشعر ، وهنا تكمن المقارقة إذ تعامل الشاعرة المرأة على نحو ما يفعل الشعراء حين يتفزلون ، ولكنها تعكف على استبطان ذاتها .. في القوس وراء العنق حتى تتبدى المرأة نموذجاً غريباً مقارفاً لما هو مألوف ، فهي تشكل (المرأة / النموذج / الرؤيا) لهذا تتفصح آفاقها متوحدة بها ، تسوق لها من الأوصاف بما يجعل منها كائناتاً أثرياً كونياً (لهي نبذية تحمل الثمار) وساقية (تملأ الأواني وتجوب كل المقاهي) وهي ملهمة شفافة (تجوب أفدة الشعراء) طبيعية (مثل لون السماء) وهي شاعرة (تشق صمت العناكب وترشق العصافير بالكلمات) وهي (بهيمية تنزف اشتهاها) ؛ وهي متقلبة استوائية المزاج ، هذه المرأة النموذج تخرج من المسكون إلى الحركة ومن الهامش إلى **بؤرة الاهتمام** ، ولهذا تغلتم القصيدة بالدعوة إلى التوحد والالتحام كما أشرت ، وغدء المنفى مهمومة بالشعر ، منشغلة بالكلمة تتأمل موقعها على خارطة الكون ، وفي دنيا البشر ، ففي قصيدتها " ما أعذب حزن الشعراء " ^(٧) تقف حيرى عند نقطة البداية تفجر السؤال المفتاح في مستهل القصيدة " من أين يكون البدم " ، ومن ثم تتناسل الأسئلة بعد ذلك باحثة مستقصية قلقة : من أين وكيف ومتى ؟ وتتلاحق النداءات مستفسرة مقررة مفترضة تحدد موقع الشاعر من زمانه ومكانه ، تحمل الأسئلة إجاباتها مشخصة .

والشاعرة وهي تطرنا بهذا الفيض الزاخر من الصياغات المحققة بالشك والألم لا تقرر بقدر ما تثير وتحرك وتهز يقين المتلقي ، إنها لا تلتقط ، فهي لا تشكو ولكنها تشير إلى ما هو أصق من الشكوى ، فالشاعر حزين وحزنه بحجم الليل ، ولكنها لا تتبنا بذلك ، بل تتطلق من هذه العبارة مسلمة ، ولهذا تأتي مرحلة السؤال ثالية متجاوزة إثبات الحقيقة :

كيف يقضي الشاعر والحزن ينال على عينيه

بحجم اللؤلؤ ؟

فالسؤال يترتب على مسئلة يقينية مربيتها الشاعرة إلينا دون أن يتطرق إليها الشك ، فحين ركزت على السؤال تجاوزت مرحلة إثبات اليقين ، ومنهج الشاعرة في التشكيل ينهض على تداعي الحقائق النفسية التي تتراءى لها كمسلمات عبر الأسئلة الفتنة ، فجاء الشعر مكتمة ، والشاعر وشم مزوي في معصم تلك المدن المخنوقة ، والشاعرة تنتقل بين الغياب والخطاب في التفات يجمع بين الموضوع والذات ، تقم الشاعرة مسافة موضوعية بينها وبين الذات الشاعرة التي تتلبس نموذج الشاعر المخاطب ؛ فيبدو قناعاً تغطي من خلاله بما ترى متحررة من التبرئة الذاتية ليدعو حديثها أكثر إقناعاً وتأثيراً ، فهي تتحدث عن نفسها وعن غيرها في آن ، تستثمر من المخاطب موضوعيته ومن الذات حرارتها ؛ والشاعر النموذج (القناع) يتهدى في أشكال مختلفة وتجلوات شتى ويلتبس الخطاب ، فالشاعرة إذ تعتم تتجه إلى التخصيص فيما تخلعه على الشعر والشعراء من همومها الذاتية ، لذا كان هذا الخطاب الملتبس المزاوغ إفلاتاً من حصار التقرير والمباشرة ، فهي تقول مخاطبة الشعر أو الشاعر :

وأنا لم أدر بأن فتوحاتك عاجلها الهم ووعدك

خاتمه اللحظات

فمضى مهزوماً هذا الفتح كسيحاً .. إلى أن تقول :

هل يأتي من مخمصة .. من تأنيب الغيب

ويغرد في بيدرك المخنوق

فيحيي .. وجدناً .. مات .

فهذا المخاطب الذي تنسب إليه الفتوحات التي عاجلها الهم والوعد الذي خاتمه اللحظات فمضى مهزوماً ما هو إلا (النموذج / القناع) الذي تخفي وراءه ، فهو سيد الحزن السامق كالصمصاف . وهو البحار الذي غامر بين لجاج الماء ، وهو سيد هذا الظمأ المشنوق قصيداً وصلاة كما تقول .

وهي إذ تنادي الشاعر بكل هذه الأسماء إنما تعبر عن ذاتها بحرية عبر هذا القناع ، وهي تجعل من " القناع " مستوى أول من الإيضاء يخفي مستويات أخرى تتمثل في المجاز الذي يقوم على الانحرافات الإنسانية ، مازجة بين الفعل الحسي والتحقيق المعنوي في إطار بناء تمثيلي للحالة الشعرية ، فهي تمثل الظمأ مشنوقاً والشنق فعل حسي عياني والظمأ إحساس يتجاوز حدود الرغبة في الارتواء المادي ، من هنا تتلمص الدلالة إلى أمام أوسع والشاعر يحار يلقي بالمجداف ، وكل ذلك يشكل مستويات لغوية تتقاسم عبر القناع . متجاوزة المستوى الثاني إلى مستوى آخر يبرز من خلال الأسئلة التي يتوجه بها إلى النموذج فيتحول عبر هذا الخطاب الاستفهامي إلى كائن أسطوري يخرج من نطاق التعيين والتحديد إلى آفاق أثرية ، فهو فوق المحسوس والمرئي والعياني ، إنه أسطورة ومعنى :

من أي سلاسل الأرض تمحضت

ومن أي نجوم الدنيا

أشرقت بزوغاً رفاف

من أي المدن المنسية جئت .. ضياء

وسكنت جنون العشاق .. وجئت سخياً كالبحر دون ضفاف ؛

فما كان بمقدور الشاعرة أن تجسد هذا النموذج الأسطوري

الذي تحتمي خلفه دون أن تشكّله في صياغات شعرية تعلو على مستوى الخطاب العادي المؤلف ، والتقرير المباشر ، لذا اختارت الاستفهام الذي يكتظ بالدهشة ، وبالتكرار الذي يكسب هذه الدهشة عمقاً وحدة .

وتتجسّم التداخيات فيتوالد هذا النموذج الأسطوري ويتحول ، يصبح مطراً طغياً ، ثم تنتقل من الشاعر إلى شيطانه ، وشيطانه هذه المرة ليس كائناً غيبياً بل حمقاء تملّي الشعر مواويلاً ، وتستمرسل الشاعرة في تبيان دورها الملهم والمحرض للشاعر ، وتعمل على رصد تلك الشبكة من العلاقات التي تربط للشاعر بغيره ، فهو منشغل بأوجاع الموجدعين ، بينما يظل الشاعر نهراً .

وتتثال التداخيات بعد ذلك في التحول الأخير حيث تلتفت إلى الشاعر تلتفه سلسلة من الأوامر لتشكّله وفق هواها ، فتزدحم الحال الأمر في دعوة حيثية إلى البحث عن البراءة والخلص من الحزن .

وتوظف الشاعرة تقنية (الاتصال / الانفصال) ، فتوجد مسافة ما بينها وبين قناعها : تخاطبه وتملّي عليه ، وتتحدث عنه مرة وتحاوره وتتوحد فيه مرة ثانية :

اضرب وجه الماء / جاوز بوابات الحزن / ابحث عن وجه ما
سكنته المدن المصبوغة / جرب أن تقرأ خطوط الضوء المنشورة .

ثم تنتهي إلى التوحد فتهرز الأنا رديفاً للآخر متمماً له :

فأنا ما زلت

لهات اللوديان

وأنت ..

الواحة ..

.. والمعنى

هذه هي علاقة الشاعرة بالشعر تبسطها في هذه القصيدة التي تختار قاعها نموذجاً يتجلى في سلسلة من التحولات عبر أصوات النداءات ، فالصوت المزدوج في القصيدة يعبر عن حوار الوعي وثنائية الإدراك ، وقد استطاعت الشاعرة بناء عالمها الشعري على أسس تشكيلية متخلفة - إلى حد ما - من أعباء الغنائية الذاتية بينما تبدو منهمكة فيها إلى أبعد مدى ، وسلكت منهج الترميز الجزئي في صياغاتها مستثمرة الاستعارة التشخيصية ، بينما لا نعثر على صور ذات طابع كلي أو عقودي كثيف ، لأن التجربة لا تحتل مثل هذا ، بل إن تحويل اللغة بمعنى تخلصها من ثريتها ودلالاتها المباشرة يتم بأسلوب بسيط من خلال الانحراف الإسنادي المثير للدهشة ولكن العلاقات الإسنادية المبتكرة لا تبحر نحو المجهول أو الغموض المستقل ، بل هي عائق يمكن إدراكها وفهماها ، ويتم أيضاً عن طريق الإضافات الاستعارية التي هي أقرب إلى التشبيه البليغ ، أو للصفات المجازية أو الاستعارات التمثيلية والكنائيات ؛ وتعتمد الشاعرة إلى أسلوب الاهتمام الاستقصائي من خلال سبل الأسئلة :

من أي سلاسل الأرض تمخضت

ومن أي نجوم الدنيا / أشرقت بزوغاً رفاه

من أي المدن العنسية جلت ضياء

وما تبع ذلك من جمل معطوفة متبقة عن هذا السياق ، وينهض النداء المتكرر بدور المركز الذي تبدأ منه الموجة الانفعالية في تواليها وتدفقها ، ويبدو من خلال هذا النمط الصياغي المنحني الألفي للقصيدة من حيث البناء حيث تنتهي إلى قفلة تمثل الحقيقة النصية في قرارها الثابتة : وأنت الواحة والمعنى .

وفي " قصيدة .. لبدوية على مداخل أشبيلية " تواصل الشاعرة

تهجها القالم على خطاب الآخر في سلسلة من التلجّزات كما لاحظنا في السابق ، والخطاب غير المباشر الذي تتجه به إلى " منكر " غير متعين من شأنه أن يوحى بموقف جوهرى عام ، مما يتيح للشاعرة أن تمارس حريتها التعبيرية في مساحة أوسع دون حرج ، وهي تكرس أسلوب القناع الذي يجمع بين صوت الشاعرة وصوت الآخر الذي تختفي خلفه ، فالمرأة البدوية والشاعرة صوّتان ملتبسان فهي تخاطب ذاتها وتخاطب الأخرى دون تمييز . وقد اتكأت في مستهل قصيدتها على فعل (الكيونة) الذي يتردد كثيراً ، فالكيونة فعل وجودي يتأكد عبر هذا التكرار ، وفي مقابل هذه الكيونة يبرز (العدم) : التلّمي صمّتك الغريب والضجر .

ولغة القصيدة محتقنة بوجعها هذا التدافع الملحاح لأفعال الأمر المزجاة بقوة وسرعة ، وتلك الصور المتقاطرة في كثافة ملحوظة تحمل بذرة التشكّل الجديد حيث **تطوي على معجم** يحفل بالألفاظ القسرية الدلالة معبرة عن التمرد المختلن في تحولات كؤوب ذات مدلول نفسي :

كوني ضياء المستحيل / كوني النزيف من خواصر التاريخ

كسوفاً ليلة المطر / كوني انكسار الشمس / وعانقي ضياء الليل

والكلمات تتأجج جمرأً أيضاً ودلالة : الضياء ، النزيف ، اللبيريت والعدم ، صفوان الشك ، الصدر الغيمي .. إلخ .

ويتراوح البناء التعبيري في القصيدة بين التحريض الذي ينطوي على عناوين مثيرة وممتنزة في شكل تقرير معلمات واضحة والكلمة الفعل عبر الطلب الملحاح المباشر في أساليب الأمر والنهي والمعجم المكتظ بدلالات الطف والقوة :

لا تشفقي على الذين ينزفون من عيونهم

صلاة ومن أكلهم مطر

تمنطقي بغضبه المواقىء البعيدة

ولتلمسي عصاة الحجاج لحظة ارتياكة

ولتقرني فصائد العشاق

للنساء والشجر

وعلى الرغم مما يبدو من مسافة بين الآخر المضطرب
والشاعرة، تتبدى الذات قوية عنيفة (وكان القصيدة في إطار هذا الفهم
صرخة تحد ، وليست صرخة شكوى) ، وهنا يبدو التجاذب بين شطري
الذات .

وفي هذا الإطار تندرج قصيدة " بدوية مهزومة في ليل
حضري"^(٨) حيث خطاب الآخر تخففاً من حدة البوح المباشر ، والآخر في
هذا النص لا يتجرد من الذات ولا يبعد عنها ، لذا يأتي الصوت غنائياً
مكلوماً :

هل تماديت يا وجمي في الوفاء الذي صار

في زمني عملة فائرة

وتنتقل الشاعرة تدريجياً من هذه الشحنة المظلمة للتداعح على
مساحة واسعة ، فهي الذات التي تتجسد فيها مأساة المرأة إنها المؤودة
التي دفنتها القبيلة ، وهي رؤيا شائعة في شعر المرأة العربية في هذا
العصر :

وفي مقنتي .. تتساقط مليون عاشقة

.. وجارية .. مؤودة دفنتها القبيلة

لما استفاق الندى والثمار

هذه الصورة التي تتضخم فيها المأساة المزعومة للمرأة
الشرقية صورة المرأة المحرومة من الحرية المصفدة بأغلال الحريم
شائعة نمطية منذ نزار حتى سعاد ، تتشكل من الإحباط واليأس والبهاء .

وقد لجأت الشاعرة إلى التعبير الكنثائي بدلاً من التعبير الاستعاري الذي هو قولم التعبير الشعري في غموضه الشفاف ، فالكنائية لا تستمر المعنى بقدر ما تبوح به وتعزّر البعد الدلالي فيه ، فالمرأة لدى الشاعرة هي طفلة النار وقاتلة البدو وسيدة الرمل ومسيّدة الأرض ، وتنقل الشاعرة عبر هذه التجليات الكنثائية من حالة إلى أخرى فتنمو الرؤيا في القصيدة عبر التقابل والتوازي : صورتان : المرأة البدوية الغاضبة التي تحاول أن تتعق من إسرار سجنها التاريخي كما تتصوره الشاعرة ، والمرأة البدوية (سيدة الرمل التي تنقل إلى بيئة متناقضة إلى مهرجان العناق وأغنية الهابي الرعدية الصوت ، حيث تنبؤ لحظة المواجهة المفصلية بين الواقع والتطلع إلى الآخر الحضاري الغربي 'وسيدة الأرض مأخوذة بالطقوس الغريبة / شائرة كالجو أو الأصيل / ودافئة مثل شمع المحيطات " هنا تتجلى الثنائيات المتقابلة النموذج : المرأة الجديدة العصرية التي وضعت في مهب الريح والمرأة التي تنتمي إلى جيل سابق ، المرأة المهزومة أمام بريق الحضارة ، والمرأة المترقبة الخائفة الكسيرة ، وفي كلتا الحالتين تظل هذه المرأة على تخوم التغير المرتقب دون أن تملك القدرة على القفز خارج أسوار واقعها ، إذ يظل التحول شكلياً أما الجوهر فلوحد :

أمك الآن يصفغها الخوف والركض

بين الأرقّة

وأنت تصبين في مسمع اللاهثين

مجون الخلاخيل

والدفء

والسربة

.. اجمعي ظهرك الآن / ولترجلي امرأة ثانية

إنها رؤية فيها تحريض وتحفيز ، وفي ذات الوقت تحقيق للذات
عبر فعل الكتابة : وتحفيزين بالأطفال للطرية
قصائدًا مجنونة بريرة .

الطفولة (المأساة والملهية) :

واستثمار الطفولة بوصفها مستودع الذاكرة البكر منحى في
التشكيل الشعري تتأكد من خلاله رؤية الشاعرة أشجان الهندي لوضعية
المرأة الاجتماعية والإيمانية ، وقد اختارت الشاعرة (الفصل)^(١)
الدراسي لترصد من خلاله إيقاع الحياة الخاصة للأُنثى في تلك المرحلة
التاريخية من خلال مصفاة الذات وفضائها الشعري .

وتزاوج الشاعرة بين نسيج الخطاب الشعري الوجداني وشبكة
السرد التي تتقاطع فيها " الوصفية " للمشاهدة والبوح والتأمل الفكري
وإيقاع الزمن القصصي والإخبار المحض التذكير والتعريف والالتفات
عبر تعدد أساليب الخطاب ، ففي هذه القصيدة (الفصل) تتركز الذات
الشاعرة في بؤرة النص لتحتلي منصة (الحكي) مما يتيح لها المجال
للحركة في كافة الاتجاهات ، من هنا جاء هذا المزيج الصياغي المدهش ،
واختيار كلمة واحدة دالة على البعد المكاني متصلًا بالبعد اللغوي
(الفصل) أعطى الشاعرة حيناً مونتاجياً بانورامياً تبسط فيه رؤيتها
ومشاعرها .

وقد انسحب هذا الاختيار للفظلة المفردة على طريقة التشكيل
فجاءت المفردات رموزاً دالة في معجم دلالي يضرب في كافة الاتجاهات
فنثرت المعاني في فضاء واسع يتيح للمتلقي فرصة إعادة التشكيل :
العينان والقدمان والحرير والحروف والماصات والتاريخ والأنسان
والأرض والخيزران ، كل لفظة هنا تتداح الدلالة فيها عبر دائرة رمزية

متسعة فتتقاطع الدوائر لترسم اللوحة الأولى في المقطع ، وهي لوحة تشع بمستويات متعددة للتأويل ، على أن الطفولة والعري تشكلان الضغيرة الأولى التي تفتتح المشهد وتمتد عبر المقاطع كلها ، ثم تتوالى الضفائر متناسجة : العنان / لهب المدائن / العري / الارتعاش / الحبر / الدم ، الكراس / التاريخ ، الضيق المكاني / الاتساع الرؤيوي ، الأرض / الغابة ، ولا يتسع المجال هنا لرصد هذه الضفائر ، ولكن حسبها أنها تكشف عن كثافة وتركيز يميزان الرؤية الشاعرة على الرغم مما يوحي به العنوان في بساطته وقربه ودلالته البهوجرافية الساطعة ، وهي إذ تكدم هذا المعجم بضمائره المترامية في المقطع الأول تعدد إلى اختيار عنصر دلالي تكرر في صيغة النداء ، يا عريف الفصل ، ومعلوم ما يوحي به العريف من سلطة الرقابة داخل الفصل الدراسي حيث تتسع هذه الإيحاءات لتشمل أفقاً أوسع ، وقد كررت الشاعرة هذا العنصر بما يوحي بالدلالة المركزية المنطقية بوضع المرأة الاجتماعي المحاصر بالرقابة الدائمة ، فالفصل في حيز مكاني مصغر يرمز إلى الدائرة الأكبر ممثلة في المجتمع حيث ترى أن هذا الفصل تحطم فيه الطفولة وتصادر كما تحطم في الدائرة الأوسع :

يا عريف الفصل

ما شكل الهواء إذا تحطمت النوافذ

يا عريف الفصل

يا طفلاً تحطم في نوافذنا

وقد قرنت الشاعرة هذه الممارسة الرقابية لعريف الفصل بدرس الإنشاء الذي يرمز إلى الإبداع مؤكدة رؤيتها الأتمل من مجرد الذكريات المستدعاة من مخزور الذاكرة الطفولية ؛ وتوظف الشاعرة بحساسية فنية المفردات الخاصة بالدروس في لغة جمالية تمنح من خلالها دلالة

رؤية لهذه المفردات ، درس الأحياء والتاريخ والقواعد وحروف المد والهجاء ، وتنتقل إلى المقطع الثالث متنامية عبر وحدة عضوية بما يمكن أن نستعير لوصفه مصطلحاً نقدياً قديماً (حسن التخلص) إذ تستهل المقطع الثالث بقولها :

تاء وباء / تاريخنا تاء وباء منذ أن حطت عصافير على رنة الرمال.

ولعل التعبير المحوري الأبرز لقران العنينين بالقدمين بالنعنين تعبيراً عن التهميش والحصار ، الأمر الذي يفضي إلى ما أسمته بالجماجم الصفراء في حصة الإشهاد ، وتتصاعد بالمشهد فتتفلت من دائرة التعبير الاستعاري إلى التعبير المباشر إلى حد ما ، فالتأكيد على الدلالة المباشرة للفصل بوصفه جملة من الجدران العازلة عن العالم الخارجي .

وتفتية النداعي التي يتحول فيها المقطع إلى أمشاج من الصياغات والدلالات هي المنحى التكميلي الذي اختارته الشاعرة في المقطع الأخير لتفضي بموقفها ، وقد بدت كلمة " التاريخ " اللفظة المحورية في هذا المقطع على الرغم من أنها لم تتكرر كثيراً ، أما الحقل الدلالي الرئيسي فهو اللغة ، واللغة هي التي تعتبر المتن الذي يتبدى فيه السياق التاريخي إذ تحتشد في هذا الحقل ألفاظ تشكل معجماً رئيساً للقصيدة : أساريير الكلام ، وهي تذكرنا بنص الثبيتي " التضاريس " بل تستدعيه في نصوص مضمرة تتقاطع فيه سياقات القصيدة الحديثة في المملكة ، كذلك " اللغة والغور ، وشفة التخيل ولغة الصهيل .. إلخ " وهي مفردات تقف على التخوم الفاصلة بين الوضوح والإبهام ، العجز عن البوح والجرأة عليه ، وكلمة الفصل التي تتردد كثيراً وثيقة الصلة باللغة ، فهي تشير إلى مكان التعليم الذي أداته اللغة ، والحاجز الذي يحول دون التواصل (فصل هو الجدران) و(الفصل فصل) والقول الفصل القاطع الحاسم ، هذه الدلالات تتواشج في هذا المقطع ، حيث تزوير

التاريخ والخوف ، غير أن التيمة الأساسية التي تركز عليها الشاعرة (الجمود والخوف وانعدام الحياة) ، لذا نتحدث عن " شلة الفصل " و" صلاة الخوف " و" شلة الأموات " و" شلة الأحجار " إلى أن تصل إلى حد الإلترار بالغياب " لا فصل ولا طلاب " ولا " أطفال " وتختتم القصيدة بقولها :

وأكبدي على الأعياد ... وأكبدي

وكأنها تنعي موت الطفولة والبراءة المحاصرة بالجمود والموت. وهي رؤية بالغة التشاؤم والإحباط .

وتبدو الشاعرة أشجان الهندي متسقة في نهجها - من خلال هذه القصيدة - مع الشاعرة فوزية أبو خالد في قصيدتها " ناعم بالرعب" التي أشرنا إليها فيما سلف ، ولكنها لا تحصر رؤيتها في الجانب الذي تلتقطه من تفاصيل التجربة ، بل تتجاوزه إلى إطلاق الحكم بشكل حذّي يبرز من خلال النفي المباشر ، والتقرير الواضح .

وهكذا يبدو المشهد الشعري لدى المرأة المبدعة في المملكة متفاوتاً بين الرؤية الحدية التي تصنف للمرأة في خاتمة الاضطهاد ، فهي ضحية تعالي الرجل وظلمه وخطومته ، وبين الرؤية الموضوعية التي تستجيب لنوازع الأنثى وفطرتها بعيداً عن المواقف الممبقة ، فتؤسس معجماً تشكلياً يتفق مع نصها الخاص دون شعور بالظلم أو اليأس أو الإحباط ، ولا أعتقد أن هذه المسألة هي محور الإبداع النسائي ، بل ما هو أهم يتمثل في منحى التشكيل ، ومدى تأكيد الخصوصية في هذا المجال ، ولعل هذه المقالة قد أومأت إلى بعض الجوانب المميزة لهذه الشريحة المبدعة ، ولكن الأمر يستلزم دراسة شاملة لمجمل الإنتاج الإبداعي للمرأة .

وإذا كان ما تبديه المرأة الشاعرة من قلق على مستوى الرؤية

لافتاً للإهتمام في كثافته وشيوعه فإن ثمة من يردّه إلى ظفر المرأة بنصيب من الحرية بعد أن نالت قسطاً وافراً من الثقافة * وكل مزيد من الحرية هو زيادة في القلق ، وخروج المرأة من مقصورة الحكي .. وحصاة الليل الساتر إلى نهار اللغة الساطع ، جاء خروجاً يجمع بين حرية مكتسبة وبين ما لهذه الحرية من نتائج محتومة^(١)، كما يقول الدكتور الغدادي ، يضاف إلى ذلك طموح المرأة إلى إحداث تحول في الخطاب الثقافي لصالحها دون مراعاة لمسايق التطور الاجتماعي متأثرة في ذلك بما يحدث في المجتمعات الغربية ، الأمر الذي جعلها تصطدم بعوائق تعود إلى خصوصية الثقافة العربية الإسلامية وطبيعة الحراك الاجتماعي الخاص في بيئتنا ، وقد انعكس ذلك في الخطاب الإبداعي بعامة والخطاب الشعري بخاصة .

الهوامش

- (١) يرى الباحثين أن دراسة الخطاب تعني دراسة عمليات التلقّي الشعري في سياقات أدبها الاجتماعي ، وذلك على أساس أن سياقات الاجتماعي جزء لا يتصلّح عن أي فعل أدبي
 راجع د. جابر عصفور ، الفيل العصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٧ ص ٩٨ .
 راجع أيضاً د. ميجان قرويني ود. سعد الهادي ، دليل النقد الأدبي إضافة لأكثر من ثلاثين مصطلحاً وتياراً لنقياً ، مكتبة العبيكان ، قرويش ، ١٩٩٥ ص ١٤ .
 - (٢) محمد منصور التمام ، مفكرات من الشعر العربي السعودي ، صدرت عن نادي القلم الأدبي ، ١٤١٢ هـ .
 - (٣) ديوان الشاعرة لثقي الصغر عن دار العودة ، بيروت ط ١ ، ١٩٨٥ ص ٦٧ .
 - (٤) من الديوان ثلاث لموزية أبو خالد الصغر في بيروت تمت عنوان ماء السراب سنة ١٩٩٧م
 - (٥) سمرام البديع ، ها العربي ، الجزيرة ج ٢٥٢٤ ، ١٧/٧/١٣٩٩ هـ .
 - (٦) الجزيرة ، العدد رقم ٣٣٥٦ ، ١٥/١/١٤٠٦ هـ .
 - (٧) الجزيرة ، العدد ٦٥٣ ، ١٤٠٦ هـ .
 - (٨) الجزيرة ، العدد ٣١٨٢ ، ٢٢ جمادى الأولى ١٤٠٦ هـ .
 - (٩) قولان ، نقدي الأدبي والروايات السبعة الثانية م ، العدد الرابع ، رمضان ١٤١٥ ، الموافق ١٩٩٥ .
 - (١٠) د. عبدالله الغدادي ، المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٦ ص ١٣٦
- ويرى الدكتور الغدادي أن الخطاب الأدبي للثقة الإبداعية للثقة لخصوصيتها بما يسوقه تكثيف الكثرة . لن يتحقق إلا بعد أن تكتسب المرأة الثقافة بالمعنى المؤنث والأزمنة ، وهو شرط لم يتحقق بعد ، ولكن المرأة الجديدة تسير باتجاهه برمي واضح وإبداعية وثقة . ص ٢٣٥ .

« النظرية النقدية
ومفهوم أفق التوقع »

السيد إبراهيم

تحول اهتمام النقد الأدبي في سنواته الأخيرة إلى القارئ . وتلك مرحلة من مراحل ثلاث في تاريخ النظرية الأدبية الحديثة ، وقبلها مرحلة اتصب الاهتمام فيها على المؤلف تمثلت في القرن التاسع عشر في المذهب الرومانتيكي ، ومرحلة أخرى كان النص فيها كل شيء ، وقد تمثلت في " النقد الجديد " . وهذه المراحل الثلاث - كما يذهب تيري إيجلتون^(١) . تلخص تاريخ هذه النظرية .

ولدينا في اهتمام النقد بالقارئ مدرستان بارزتان^(٢) : المدرسة الأمريكية - مدرسة " نقد الاستجابة " ، والمدرسة الألمانية - مدرسة التلقي rezeption . والفرضية المحورية التي ينطلقان منها هي أن القارئ يسهم على نحو فعال بشيء ما تجاه النصوص . هذا شيء يتفق عليه هؤلاء ، أما ما يقع فيه الاختلاف بينهم فمدى ما يقوم به القارئ هنا من إسهام .

وتتلقي نظرية التلقي مع التفكيرية - التي تشعبت إليها نظرية الاستجابة في حقبة الثمانينيات - في الشك في الفرضية الأساسية التي قام عليها " النقد الجديد " ، أو النقد الشكلي عموماً ، وهي أن للنص وجوداً مستقلاً عن القارئ ، ولكنها تختلف عنها في كونها أقل منها في النزعة إلى قلب القيم التي أرستها الأبحاث الإنسانية التقليدية رأساً على عقب . ولذلك انتقدها الناقد الأمريكي ستانلي فيش ، من نقاد الاستجابة ، فيما كتبه سنة ١٩٨١ ، بقوله^(٣) : " إنها أكثر تقليدية مما يبدو لنا في الوهلة الأولى وأكثر اتصالاً بالمناهج الشكلية ، فالنص فيها كأنما ينظر

إليه على أنه بنية جامدة محسومة ، معناه يجب أن يقع عليه القارئ اليقظ . وهذا منه بالطبع راجع إلى مذهبه الذي ينحو إلى رؤية القارئ على أنه صانع المعنى والمنتج اللغوي للتصوص .

ويؤرخ النقاد^(١) لنظرية التلقي بالمحاضرة الافتتاحية التي ألقاها هانز روبرت ياوس سنة ١٩٦٧ ، حين عين أستاذاً للغات الرومانسية ، والتي ذهب فيها إلى الحاجة لربط الماضي بالحاضر - ربط نصوص الماضي باهتمامات العصر الحاضر . وما قدمه في هذه المحاضرة هو ما صار يعرف بـ " استاتيكا التلقي " . وكان ذلك منه محاولة لتجاوز ما في الشكلانية من قصور وما في النقد الماركسي من مثل ذلك ، وهما النظريتان اللتان جرى الظن على أنهما متضادتان . لكنه رأى إمكان دمجهما معاً باستبقاء أفضل ما فيهما **والمزاوجة بينهما** - استبقاء المطلب التاريخي للماركسية مع ما أنجزه الشكليون في مجال " الإدراك " على المستوى الاستاتيكي ، ونعني به هنا - خاصة فكرة الإغراب أو تجدد الإدراك ونفي الألفة . وفكرة " أفق التوقعات " هي ما يريد به ياوس أن يحقق هذا الاندماج بين النظريتين - بين الاستاتيكا والتاريخ .

ومصطلح " أفق التوقع " استعمله ياوس باتساع في كتابه " نحو استاتيكا للتلقي " ^(٢) . وهو وإن كان يرجع إليه ذبوع هذا المصطلح وتداوله على نحو واسع ، لم يكن أول من نطق به ولا كان المفهوم من اختراعه ، فقد ظهر قبل ذلك لدى كل من الفيلسوف كارل بوبر ، وعالم الاجتماع كارل مانهام ، واستعمله كذلك مؤرخ الفن جُمبرش Gombrich ، متأثراً في ذلك بما كتبه بوبر .

أما كارل مانهام ، فقد أشار نقاد ياوس إلى أنه كان مصدراً من مصادر الفكرة عنده . ويستشهدون لذلك بما ذكره مانهام في كتابه " Man and Society in an Age of Reconstruction " الذي أخرجه عام ١٩٤٠

من أن إحباط " التوقع " الذي هو داعية التعبير علينا ، إنما هو خصيصة من خصائص أي مجتمع ليس بذي بنية مستقرة . وهو ما يميز العصر الذي نحيا فيه ^(١).

وأما كارل بوبر فقد ألح على دور " التوقعات " في تطور العلم . وظهرت عبارة " أفق التوقع " عنده في مقال كتبه في سنة ١٩٤٩ بعنوان : القوانين الطبيعية والنظم الرمزية Natural Laws and Theoretical Systems . وفيه يذهب إلى أن كل ملاحظة تقع عليها إنما تخفي وراءها توقعاً أو افتراضاً . والتوقع والافتراض اللذان يستعمل بوبر أحدهما مكان الآخر ، فهما عنده شيء واحد . والمهم أن بوبر في تتبعه لتاريخ المكتشف العلمي المتمحض عن الملاحظة العلمية ، يرى أن الملاحظة نفسها من شأنها أن تمر دون التفات إليها لولا أفق التوقع الذي يعطيها معناها " إن كل لحظة في تاريخ التطور العلمي وراءها شيء أسميه عادة " أفق التوقع " ، هو دائماً إطار مرجعي لولاه لم تكن خبراتنا وملاحظاتنا ذات معنى ^(٢).

وهو في موضع آخر من كتاباته يرى أن الافتراض في مجال التجربة العلمية يناظر على المستوى السيكلوجي أو البيولوجي ما يمكن تسميته " توقع " حادثة ما . وربما كان توقعاً على مستوى الشعور ، أو ربما كان على مستوى اللاشعور . فإن كان على مستوى اللاشعور فهو حينئذ استعداد الكيان العضوي فينا our Organism للقيام بفعل أو رد فعل إزاء موقف ما . والتوقعات اللاشعورية قد تخرج إلى الشعور ، كأن نتعثر في درجات السلم ، أو لا نسمع دقات ساعة الحائط إلا إذا توقفت عن العمل . إن جهازنا العضوي هنا - كما يقول بوبر - كان يتوقع لا شعوريا أحداثاً بعينها كاستمرار الساعة في إرسال دقاتها ، ولم نصبح على وعي بهذه الحقيقة - بأننا كنا نتوقع ذلك إلا حين اصطدمت توقعاتنا بما يخالفها ، أو بعبارة أخرى حين كذبها الواقع . ولسان حال المرء في

الحالة الأولى يقول : اعتقدت أن درجة السلم التي تعثرت بها غير موجودة . وفي الحالة الثانية : لم أكن على وعي أنني أسمع دقات الساعة حتى توقفت عن العمل فسمعتها^(٨).

والموضوعية العلمية - كما يقول بوبر^(٩) - ليست نتيجة الملاحظة المحايدة ، وإنما هي نتيجة التمهيص والنقد ، بما في ذلك تمهيص الملاحظة نفسها ، ذلك أننا لا نستطيع بحال أن نستبعد نظريتنا أو أن نحول بينها وبين التأثير على ملاحظتنا . هذا شيء ليس بأيدينا ، وإن كان بأيدينا أن نحاول أن نعي أنها دائماً ليست إلا افتراضات ، وأن نحاول التعبير عنها تعبيراً واضحاً حتى يمكن وضعها على محك التمهيص والنقد ، ولهذا يأخذ بوبر على ” الأسلوب الاستقرائي ” في كتابة الورقة العلمية التي تصف ملاحظة ما ، أنه حصر نفسه في إطار الملاحظة وحدها وادعى أن ذلك وحده هو ما يجب في وصف التجربة التي يتمخض عنها الكشف العلمي . وإخلاص المنهج الاستقرائي للملاحظة أمر يستحق الثناء من غير شك . وهذا شيء يقرره بوبر . ولكن الذي لا شك فيه كذلك عنده أن هذه الطريقة التي تستحق الثناء هي نفسها نتيجة مترتبة على انحياز إلى الموضوعية . وهو انحياز موجود سلفاً . وهي الموضوعية التي تدعي لنفسها الحياد وعدم الانحياز ، على أن الموضوعية ليست نتيجة الملاحظة المحايدة ، وإنما التمهيص والنقد كما قد تقدم .

ونستطيع أن نستخلص مما كتبه بوبر في هذا السياق مثلاً في مجال التجربة العلمية صالحاً لتصوير فكرة ” أفق التوقعات ” . وهذا المثال من الورقة المشهورة التي وصف فيها ألكسندر فليمنج Alexander Fleming اكتشافه البنسلين فقد كتب فليمنج يقول إنه لاحظ أن مزرعة البكتريا بمحض المصادفة تعرضت لغزو شيء كان يقوم بتدميرها . هذا وصف للملاحظة على الرغم من أنه لا يقول إن الغزو جاء على غير

توقع ، إلا أن الأسلوب الذي كتبت به الورقة - المبني على القواعد المقررة للأسلوب الاستقرائي - يمكن أن يضل قارئاً بريئاً كالفيلسوف الذي يوزع لذلك مثلاً ، فيترك لديه انطباعاً بأن هذا الغزو كان كذلك غير متوقع . وهو ما تكذبه الحقائق التاريخية ، لأن النظريات المطروحة عن الأجسام المضادة التي تقضي على الميكروبات أو توقف نموها ظلت - قبل فليمنج - محل مناقضة متصلة بين علماء البكتريا على الأقل منذ متشنيكوف Metchnikov (١٨٤٥ - ١٩١٦) ، وذلك قبل أن ينشر فليمنج ورقته سنة ١٩٢٩ . وظل الأمل معقوداً بين هؤلاء العلماء أن يتم التوصل يوماً إلى وسيلة للقضاء على الميكروب في جسم الإنسان .

ومن الطريف الذي يذكره بوبر هنا أن خيال كتاب الرواية سبق تجارب فليمنج . فقد نشر سنكلير لويس Sinclair Lewis في سنة ١٩٢٤ رواية ممتازة يقول بوبر إن فيها وصفاً لحادثة قريبة الشبه جداً مما وصفه فليمنج في ورقته . وقد كتب سنكلير الأجزاء الخاصة بالكلام عن البكتريا في روايته بالاشتراك مع الدكتور بول دي كرويف Paul de Kruif عالم البكتريا الذي اشتهر فيما بعد بكتاب له سماه ‘ صائدو الميكروب ’ .

ثم يقول بوبر : إن كثيراً من المواد التي تشبه البنسلين كانت معروفة حتى ذلك الوقت ، لكن كانت المشكلة الكبرى في تقرير أي منها يمكن إعداده صالحاً للأغراض الطبية . وكان فليمنج هو الذي حدس صلاحية البنسلين ، وإن كان قد ظل نحواً من عشر سنوات لا يجد الكيميائي الذي يمدد بما يحتاج إليه من عون ، حتى جاء هوارد فلوري Howard Florey ومساعدوه فاكتشفوا الإمكانيات العلاجية المدهشة للبنسلين مؤكدين بذلك صحة ما توقعه فليمنج . وحتى ذلك - أعني هذه النتائج المدهشة كانت متوقعة أيضاً ، لأن من العلماء من توقع التوصل إلى مثل هذه المادة القوية ، وهو بول اهرليخ Paul Ehrlich (١٨٥٤ - ١٩١٥) . وكان من جراء توقعه هذا التوصل إلى اختراع الأدوية

الكبريتية التي تبدو مماثلة للنمسلين في خصائصها العلاجية والتي اخترعها رجال تلقوا ما كتبه اهرليخ . لم يكن اكتشاف فليمنج إذن محض مصادفة ، بل كان متوقعاً وجود مواد من نوع ما اكتشف . وهذا التوقع نفسه هو الذي دفع مكتشف البنسلين والفريق الكيميائي للبحث . يقول بوبر : إن الأسلوب الاستقرائي في الكتابة لم يسمح بالإفصاح عن الدوافع والآمال . وقد بقيت هذه الآمال والتوقعات في إطار الموروث الشفوي الذي ينتقل من جيل لجيل ولا يظهر كتابة ، لأن المجالات العلمية نفسها لم تكن تقبل الكتابات التي تخرق قواعد الأسلوب الاستقرائي لتفسح لهذه الأشياء مكاناً في بحوثها^(١٠).

إن الذي يضينا من هذا كله أن نلاحظ أن يابوس سيحاول فيما بعد أن يقرأ تاريخ النص الأدبي على نحو ما حاول بوبر أن يقرأ تاريخ المكتشف العلمي . أو لنقل **بعبارة أخرى أن بوبر هنا يقرأ على نحو مذهب تاريخ العلم** ، كما أراد يابوس أن يقرأ الأدب فيما بعد . أو بعبارة ثالثة : إن يابوس - كما سنرى - قد نقل فكرة أفق التوقع إلى مجال الدراسة الأدبية .

وتظهر عبارة " أفق التوقع " قبل يابوس كذلك عند مؤرخ الفن جمبرش ، وذلك في كتابه الفن والإيهام (بمشاكله الواقعية) Art and Illusion الذي ظهر عام ١٩٦٠ ، وهو أهم كتبه على الإطلاق . وجمبرش لا يفوته أن ينص على أنه مدين بالعبارة لكارل بوبر^(١١) . كما يقرر كذلك أنه ألفاد أكثر ما ألفاد - في منطلقاته في كتابه المذكور - من الفكرة التي ألح عليها من دور التوقعات في تطور العلم . يقول : وهي النظرة التي نجدها عند برونر Bruner وبوستمان Postman من علماء النفس الذين تذهب نظرياتهم إلى أن عمليات المعرفة برمتها ، سواء منها عملية الإدراك الحسي أو عملية التفكير أو عملية التذكر . إنما هي فرضيات يفترضها الجهاز العضوي (تجاه ما يصادفه في العالم الحسي

من مواقف) تتطلب " أجوبة " - يعني من هذا العلم الحسي الذي يصطدم به الجهاز العضوي - تقضي بصحتها أو ببطلانها ، فتؤيدها أو تفندها^(١٢) وهذه الأجوبة تكون بمثابة خبرة جديدة إذا هي جاءت مخالفة للتوقع .

وقد عرف جيمبرش ألقى التوقع بأنه " مناخ ذهني mental set يرصد على نحو مفرط الحساسية أي انحراف (عنه) وأي تعديل (فيه)"^(١٣) وقد استعملت كلمة " مناخ " في ترجمة الكلمة الإنجليزية "set". وهي ليست المقابل الحاسم لها ، لأن الكلمة الإنجليزية مستعملة في مجال علم النفس التجريبي للدلالة على الهيئة التي يتخذها الذهن أو الوضع الاستعدادي الذي يكون منه إزاء موقف من المواقف^(١٤) . وقد أثر الدكتور عز الدين إسماعيل في ترجمتها كلمة أخرى ، فجاء تعريف جيمبرش لألقى التوقع - الذي نقله هولب عنه - على هذا النحو^(١٥) : "جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويلات بحساسية مفرطة " ، لأن كلمة "جهاز " تناسب كلمة " يسجل " أو يرصد إلخ . وهي كلها معان مرادة هنا لاتساع دلالة الكلمة في الإنجليزية .

وجيمبرش يستعير الكلمة من مجال علم النفس ، وإن كان أصحاب علم النفس أنفسهم لا يرون فيها مصطلحاً مناسباً ، فهي توحي في بعض استعمالاتها ، وهي كثيرة ، بالثبات والجمود ، وهما معنيان أبعد ما يكونان عن مراد علماء النفس حين يستعملون الكلمة ، فإن الهيئة الذهنية يستدعيها المرء حين يطلب منه أداء عمل من الأعمال ، ثم لا تعود إلى الظهور بعد ذلك حتى يكون مطلوباً أداء الفعل مرة أخرى^(١٦) .

والمناخ الذهني أو الهيئة الاستعدادية لها فوائدها ، ولها كذلك سيئاتها . أما حسناتها فتظهر في أنها تختصر ما يسميه علماء النفس

بوقت رد الفعل Reaction Time ، فهذا الوقت يقصر كلما كان المرء مدرباً على أداء ما ينبغي أن يكون عليه رد فعله إزاء مشر من المثيرات. فلو طلب من إنسان مثلاً - وهو تجربة أجراها علماء النفس بالفعل - أن يضغط على زر كهربى كلما ظهر له ضوء ما ، فإن وقت رد الفعل في المحاولة الأولى يكون نصف ثانية . لكن هذه المدة تكل حتى تصبح $\frac{1}{5}$ أو $\frac{1}{4}$ ثانية فقط بعد قيام الشخص بعدة محاولات . وهذا راجع إلى الهيئة الذهنية أو المناخ الذهني المتهيء لاستقبال الإشارة . وكثيراً ما يكون وضع الاستعداد هذا مرئياً ، كما في حالات سباق الجري ، حيث يقف المتسابق متخذاً هيئة بعينها . إلا أن الهيئة الاستعدادية عموماً إنما تعرف بآثارها التي تتمثل في شيئين : تسهيلها رد الفعل الذي يستعد له المرء وحيلولتها دون أي ردود فعل أخرى تزعجه^(١٧).

ومن مميزات الهيئة الاستعدادية "set" أنها إذا طال تلبس الذهن بها أحدث ذلك فيه نوعاً من العصى . وقد قام علماء النفس هنا^(١٨) بإعطاء جماعة من الناس قوائم من الألفاظ تضم كل منها ثلاثين كلمة ، كل منها من خمسة حروف موضوعة على غير ترتيبها الأصلي . وطلب من كل منهم تكوين كلمات مستقيمة المعاني بإعادة ترتيب الحروف . وكانت الكلمات بحيث يمكن استنباط خطة في ترتيبها تنتظمها جميعاً : الحروف " ب ا ح ص م " مثلاً إذا رتبنا بحيث يكون ترتيبها بحسب أرقام حروفها في الكلمة هكذا : " ٣٢١٤٥ " ، تولد عن ذلك كلمة " مصباح " التي هي الحل الصحيح . والذي حدث أنهم لم ينتبهوا لهذه القاعدة في البداية ، لكنهم سرعان ما تكيفوا مع التشابه الواقع في حلولهم للمفردات الأولى من القائمة . وقد ظهر ذلك في السرعة المتزايدة التي أدوا بها الحلول . ولكن الذي يعيننا في هذه التجربة شيء آخر ، وهو أنهم لم ينتبهوا إلى أن نصف القائمة الأخير قد اختير بحيث يمكن أن تحل مفرداته طبقاً للقاعدة وأن تحل كذلك متحررة منها ، بخلاف نصف

القائمة الأول الذي لا تحل مفرداته إلا طبقاً للقاعدة وحدها . الحروف ر
ي ر ن خ " مثلاً لها اختياران : " خنزير " التي تتوافق مع القاعدة ،
و " زرنخ " التي تتحرر منها . إن الغرض من التجربة كلها كان - كما
ذكر علماء النفس - الإجابة عن هذا السؤال : هل كان تلبس الذهن
بالهيئة الاستعدادية حتى أدى ذلك إلى حالة من العمى أصيب بها الأفراد
فعموا عن الحل الآخر . وقد جاء الرد على ذلك قاطعاً .

إن عمى الذهن والصراخ من أشد آثام الهيئة الاستعدادية
وغناها لصاحبها . والمهم هنا أن فكرة أو قانوناً أو خطة منتظمة إذا
طال مكوثها في الذهن استبدت به فليس يرى الأشياء إلا في ضوئها .

ومن الواجب هنا أن نقف لتأمل هذه المسألة طويلاً وتبين
امتدادها إلى ميادين كثيرة . **لما يسمى مثلاً -** في علم النحو - بطرد
الباب على وتيرة واحدة إنما هو مثال آخر من هذا . والفكرة التي قال
بها الشكلايون الروس من أن الإدراك يصير كليلاً بطول الألفه لما هو
مدرك ، هو كذلك من هذا الباب^(١٩) . ثم إن هذا يشرح فكرة أفق التوقع
على نحو أفضل ، وهي الفكرة التي تتلخص في أن الخبرة الماضية تؤثر
في عملية الإدراك نفسها التي هي شيء حاضر .

وقد أضاف جمبرش في تقرير المفهوم أمثلة أخرى على مسألة
المناخ الذهني^(٢٠) : إذا كنا في مكاتبنا في الصباح وأقبل إسمان ، فإنا
نكون مهينين لأن نسمع منه : " صباح الخير " ، ولا نكاد ننتبه إلى
توقعاتنا في حالة تحققها . إنما ننتبه إلى أنها لم تتحقق إذا أعرض عنا
وخالف ما كنا نتوقعه ، وحينئذ نقوم بتعديل المناخ الذهني فتتوقع أشياء
أخرى تدل على العداء . كذلك فإن من المشكلات التي يواجهها الفازح
إلى بلد غريب افتقاره إلى إطار مرجعي يعينه على تقمص المناخ الذهني
لأهلاء البلد الجديد : الأكتاني يتوقع مصافحة باليد ، على حين لا يكاد

يوميء الإنجليزي برأسه . والعبرة في هذه المواقف وغيرها - كما يقول جمبرش - بالمسافة بين ما نتوقعه وما يقع بالفعل .

كذلك مجموعة النجوم التي كان يسميها القدماء برج الأسد . يقول جمبرش : إذا أنت قابلتها بهيئة ذهنية مناسبة أمكنك أن تقرأ فيها أسداً ، أو حيواناً من ذوات الأربع على الأقل ، وذلك حين تصل ما بين النجوم الرئيسية فيها بخطوط . ” ويختلف رد فعل الهنود في أمريكا الجنوبية ، فهم لا يرون فيها أسداً ولكن صورة سرطان بحري .. يرى من أعلاه^(١١) . وقد يمكن أن تضيف نحن هنا أن سر هذا الاختلاف إنما يرجع إلى اختلاف الألف .

إن جمبرش يعتمد في قراءته للفن على ما حصله من قراءات في سيكولوجية الإدراك . **وبطالبتنا أن نتذكر** النظرة الجشطالتيّة في تقدير دور العلاقات ” بين الأجزاء ” في الفن ، لا في إطار اللوحة الواحدة فحسب ، لكن كذلك بين اللوحات إذا ما واجهناها قائماً بعضها بجوار بعض : إذا نظرنا إلى مجموعة فريك Frick في المعرض الوطني في لندن ، فإن لوحة الحصان الأبيض (١٨١٩) لكونستابل Constable ستبدو لنا زاحرة بالأضواء والأجواء على نحو ما يريدنا كونستابل أن نراها . فإذا نحن تجولنا في المعرض وانتهى بنا السير إلى اللوحة نفسها وقد تكيفت عيوننا واعتادت على ألوان باربيزون Barbizon ، فإن لوحة كونستابل ستبدو لنا حينئذ وقد ذهب إشراقها وستتقهقر إلى ما وراء تخوم الفن المعاصر . وهو يفسر ذلك بالدور الذي تلعبه به توقعاتنا في الكشف عن المعنى الذي يريده الفنان بعمله الفني . هذا العمل الفني الذي نواجهه وقد تكيفت حواسنا ونظمت سلفاً . وهو يرجع هنا إلى فكرة المناخ الذهني التي تطرقنا إليها فيما سبق ، ويقول^(١٢) : الثقافة برمتها وكل ألوان التفاهم تعتمد على الجدول القائم بين التوقع والملاحظة . والملاحظة عنده مرادف لخيبة التوقع التي تعدل من التوقع نفسه . وهذا

ما أكده كارل بوبر دائماً : " لقد بين كارل بوبر أن تأكيد الافتراضات لا يعدو أن يكون مسألة مؤقتة ، أي أنه يزول بعد حين ، ويكون دحضها هو آخر الأمرين " .

لقد عول جمبرش على فكرة " المناخ " أو الهيئـة الذهنية في تلقي الفن تعويلاً واسعاً ، وهو لا يرى موقفنا إزاء الفن استثناء من مواقفنا في الحياة عموماً . فالأسلوب في الفن " يشكل شأنه شأن الثقافة Culture ومناخ الرأي ، أفقاً من التوقع ، مناخاً ذهنياً يرصد على نحو مفرط الحساسية أي انحراف (عنه) وأي تعديل فيه " (٢٣) .

وفي رأيي أن جمبرش مثال جيد للنقاد الذي يحاول بناء أفق التوقع التاريخي في تلقي أعمال الفن من خلال التفاته الدائم للسياق الذي تظهر فيه اللوحات **يقول** : " العقل حين يلاحظ العلاقات تنتقش فيه حينئذ ميول ونزعات وتاريخ الفن يزخر برودود أفعال لا يمكن فهمها إلا على هذا النحو . فالذين اعتادوا أسلوب سيمابو Cimabue في لوحة العذراء والطفل ، يصددهم أسلوب جيوتو Giotto في العذراء والطفل كذلك ، لما فيها من مشكلة الحياة على نحو لا يكاد يصدق " (٢٤) . وقد ذكر جمبرش نظيراً لذلك في تاريخ السينما ، حين أدخلت تقنية البعد الثالث ، فكانت المسافة بين توقع المشاهد ، وهو التوقع الآتي إليه من تجربته الماضية ، وبين ما خبره حينئذ من تقنية الإيهام بمشكلة الحياة ، بعيدة إلى الحد الذي بات فيه كثير من الناس مبهورين انبهاراً شديداً بروعة المشابهة التامة للحياة . لكن سرعان ما يذوي هذا الشعور حين يترسخ التوقع في وجدان المتلقي ويأخذ ذلك مأخذ التسليم " (٢٥) .

إن المشابهة واسعة بين قراءة جمبرش لتلقي الفن وما حاوله يابوس من قراءة الأدب . وما نجده عند هذا من دعوة إلى إعادة بناء أفق التوقع في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها العمل الأدبي ، نجد مثله عند جمبرش الذي يرى ذلك ممكناً رغم صعوبته . وهو صعب لأن مؤرخ

الفن حين يقرأ " جيوتو " لا يستطيع قراءته إلا من خلال خبرته التي تمر عبر الانطباعات ثم ترجع للفكرى عبر مايكل أنجلو حتى يصل إلى لوحة جيوتو التي سبقت أعمال هؤلاء جميعاً . فهو إذن كالناظر في التلسكوب لا يستطيع أن ينظر إلا من موقع بعيد هو موقع قدميه وليس هو موقع الشيء الذي ينظر إليه . وحينئذ لا يرى مؤرخ الفن في لوحة "جيوتو " تلك الروعة في مشابهة الحياة في حيويتها وحركيتها ، ولكنه سيرى اللوحة من خلال خبرته بالأعمال التي جاءت بعدها والتي مضت في اتجاه الحيوية والحركة أبعد مما كانت لوحة " جيوتو " . وحينئذ فلن يرى في اللوحة إلا تحفظاً صارماً وإلا ترفعاً مهيباً . إن هذا هو ما حدا ببعض النقاد وهو أندريه مالرو إلى القول بأن بيننا رتاجاً وبين فن الماضي ، وأنه لن نتاح لنا قط معرفته فهو يتغير على الدوام ولا نستطيع أن نراه إلا في سياقات متغيرة كذلك على نحو مستمر .

ولكن جمبرش لا يرى هذه الرؤية التي يراها مالرو ، ويقول^(٢٦) : " أنا أقل منه تشاؤماً ، فأنا أؤمن أن الخيال (قوة التصور أو التخيل) Imagination الذي هو نتاج تاريخي ، يمكنه أن يغطي هذه الحواجز ، وأن قدرتنا على أن نضبط (adjust) أنفسنا (كما يضبط جهاز استقبال) لنتأغم مع الأساليب المختلفة لا يقل عن قدرتنا على ضبط المناخ^(٢٧) الذهني لدينا إزاء المواقف المختلفة في الحياة . هذا يتطلب بالطبع شيئاً من الجهد . لكن الأمر في نظري يستحق هذا العناء " .

وأقول : إن ما يقرره جمبرش هنا إنما هو كلام في إعادة بناء أفق التوقع . وهذا بالضبط ما يقوله باومن وسنأتي للكلام عنه في موضعه .

وقد يكون من المناسب أن نتوقف هنا قليلاً لنرى كيف يمكن في ضوء فكرة " الأفق " أن نحل مشكلة الصراع بين أنصار القديم والحديث . وهذا شيء بينته في بحث سابق^(٢٨) . والمثال هنا ما جرى من ابن

الأعرابي حين أمر بكتابة بعض أبيات أعجبت له لأنها لبعض العرب ، فلما عرف أنها لأبي تمام أمر بتمزيق ما كتب . مثل ذلك أيضاً ما جرى مع الأصمعي في قصة شبيهة . إن نقائنا قد اعتادوا على التسدر بهذه الأشياء باعتبارها شاهداً على تعصب النقاد وتحيازهم إلى القديم على غير بصيرة . لكن للمساءلة وجهاً آخر يمكن للفكرة أفق التوقع أن تساعدنا على تبينه . فإنه إذا استقبل المتلقي القصيدة أو الشعر على أنه لفلان من الشعراء ، فإنه بذلك يتهياً نفسياً وعقلياً لتلقيه تلقياً مخصوصاً يتلاءم مع خبراته السابقة بشعر هذا الشاعر . وهذا هو حال ابن الأعرابي والأصمعي فيما جرى منهما ، ذلك أن الشعر عند كليهما قد قرئ قراءتين مختلفتين من زاويتين مختلفتين وتحرك في أذهانهما على نحوين متغايرين من التلقي : انفتح الناقد على أفق آخر من التلقي حين ظن أن الشعر لشاعر قديم ، فقرأ الشعر حينئذ ، في ضوء خبرته بهذا الألفي القديم ، فلما قيل له إنه لشاعر حديث ، انفتحت في عقله - حينئذ - دائرة معرفية مغايرة من التوقع لونت الشعر تلويحاً آخر ، وأعطته معاني مختلفة ، راجعة إلى خبرة الناقد التي حصلها عن الشاعر المحدث واستقرت في وعيه^(٢٩).

لقد استشهدت لهذه المسألة بمثال يستشهدون به في الكلام عن نظريات الإدراك ، مما عرف من معنى البطة - الأرنب الذي أخذ مثلاً على اختلاف الإدراك باختلاف زاوية النظر وتوجه الانتباه وتركزه على جوانب بعينها من الشيء المدرك . فإذا نظر إلى الصورة من إحدى جهتيها تلقى الناظر منها صورة أرنب ، وإذا نظر من الجهة الأخرى طالعته صورة بطة^(٣٠) . أو معنى الوجه والكأسين الذي يلزم فيه أن تجعل إحدى الصورتين - الوجه أو للكأسين أرضية والأخرى هي الشكل (خلفية الصورة وأماميتها) ، فإذا اتجه الانتباه إلى إحدهما استغرقت الذهن رؤيتها وعي عن رؤية الأخرى ، فإذا رأى الناظر الوجه لم ير

الكاسين، وإذا رأى الكاسين لم يكن قادراً على رؤية الوجه^(٣١). إن المعرفة الإنمائية برمتها قائمة على هذا . " وما عطينا هنا هو أن ابن الأعرابي والأصمعي قرأ الشعر - أي تلقياه - مرة على أنه شعر قديم فهاشأ له إذ أثار في نفسيهما شيئاً ما ، ثم قرأه مرة أخرى على أنه شعر محدث فتكدرا ، إذ أثار عندهما شيئاً مختلفاً وذلك لاختلاف الإطار المرجعي في الحالتين^(٣٢). والإطار المرجعي هنا هو السياق الذي تم تلقي الشعر فيه . ومعاني الجزئيات إنما تختلف باختلاف سياقاتها ، كما يذكّرنا أصحاب نظرية الجشطالت .

وإذا كانت عبارة " أفق التوقع " المركبة تركيباً إضافياً من كلمتين ، قد ظهرت عند كل من مانهام وبوير وجمبرش الذي استعارها من بوير ، فإن الكلمة " أفق " كانت متداولة في الفلسفة الألمانية . وقد استخدمها جادامر Gadamer وهو يعني بها " مدى من الرؤية يدخل فيه كل شيء تقع عليه الرؤية من نقطة يعنيها لتتيح لأصحابها إمكانات أفضل^(٣٣) . وهذا الأفق يتضمن أن رؤيتنا للعالم هي بالضرورة منظورية، أي مبنية على منظور . والمنظور محدود بالضرورة ، أي لا يمكن أن يكون له صفة " المطلق " ، فهو قائم على ملازمات تاريخية متغيرة . وهذا مبدأ أساسي في الوضع الهرمنيوطيقي^(٣٤) . ويرد على ذهني الآن عبارة " المنظر الأعلى " الواردة في قول ذي الرمة^(٣٥).

كل من المنظر الأعلى له شبه هذا وهذان قد الجسم والتعب

فالمنظر الأعلى تشبه أن تكون داخله في أفق جادامر ؛ فهو مدى من الرؤية يأتي من الوقوف في مكان أعلى يتيح فرصة أفضل للرأي . وبالطبع هذا مجاز . ولكنه مجاز مناسب لتصوير الفكرة .

والأفق عند جادامر عنصر وراء كل عملية تفسيرية . وهو

بمثابة نقطة نقف عليها هي التي ترسم حدود الرؤية : نقطة ناتجة عن كوننا بالضرورة في وضع بعينه من هذا العالم . على أنها ليست نقطة ثابتة ولا جامدة ، ولكنها تتولد على الدوام متيحة للرالي وضعا أفضل vantage point . إنها نقطة نتحرك إليها ونتحرك معها وترتبط ارتباطاً وثيقاً بالحيارات التي تظهر منا إزاء موقف من المواقف . وهي أفق لا يتسنى لنا أن نجعل النظر فيه^(٣٦) . فلنشبه ذلك بعين الرالي : إنها الشيء الذي به يرى ، لكنها كذلك الشيء الذي لا يراه ، وهي في ذلك كالهيلة الذهنية اللاشعورية التي سبق عنها الكلام^(٣٧) .

إن ياوس يستعمل المصطلح استعمالاً شبيهاً باستعمال جادامر ، إلا أنه يختلف عنه اختلافاً قليلاً فيما يذهب بعض نقاده^(٣٨) . فالفهم عند جادامر اندماج أفقين معاً : أفق المرء وأفق الآخر (النص أو غيره) ، أفق الرالي وأفق المرئي . وأفق التوقع عند ياوس - وهو عبارة عن نظام أو بنية من التوقعات يستحضرها القارئ عندما يقرأ نصاً ما ، كما أنه كذلك أمر أساسي في تفسير العمل الأدبي - بوصف بأنه intersubjective^(٣٩) .

وتعطي هنا مثالا من الأمثلة التي تظهر فيها كلمة الأفق عند جادامر : عبارة " أفق التفسير " التي تظهر في مقالة له عن تفسير العمل الأدبي^(٤٠) . وهو في هذه المقالة يتحدث عن أفق تفسير مشترك ربما أمكن للنقاد الأدبي مضاهاته بأفق التوقع عند ياوس . يتحدث جادامر عن الأليجوري Allegory ، فيقول إنه لا وجود له في الشعر إلا مع وجود أفق تفسير مشترك حتى عندما يكون التناظر مطبقاً بين الأليجوري وبين المعنى ، فإنه " تظل هناك مساحة مفتوحة من عدم الحسم indeterminacy تسمح للغة الشعرية أن تكون شعرية ، أي ألا تستغفها التفسيرات " .

إن جادامر يوضح هذا باللجوء إلى كتابات كافكا التي يتمحور كلام الناقد عنها في كونه نجح في بناء عالم من الحياة اليومية المألوفة على نحو يتسم بالحياد والشفافية والموضوعية الهادئة . يقول : لكن هذا العالم الذي يبدو مألوفاً مصحوب بشعور محير بالغربة يتولد عنه انطباع بأن كل شيء في هذا العالم يشير إلى أفق^(١١) آخر وراءه ... ولا نستطيع في الوقت نفسه أن نقول عن ذلك كله إنه ألجوري . والسبب في ذلك على وجه التحديد أن محصلة فن كافكا (في وعي القارئ) هي تلاشي أي أفق تفسير مشترك . فإذا كنا عند قراءة النصوص نتوقع - عادة - أن كل شيء فيها يشير إلى معنى يمكننا أن نكشف عنه الغطاء ، فإن هذا الشعور نفسه هو ما يكون هدفاً للإحباط .

ومهما يكن من أمر فإن من نقاد يابوس^(١٢) من يطلب على ظنه أن أفق التوقع عنده بالرغم من مشابهته أفق التوقع عند جمبرش ، مستخلص من التراث التكنولوجي والهرمنوطيقي عند كل من إدموند هوسرل ، ومارتن هيدجر ، وهانز جورج جادامر ، الذين يتردد مصطلح الأفق في كتاباتهم .

وعلى أي حال فإن مفهوم أفق التوقع يقع في القلب من تفكير يابوس وتركز نظريته بأسرها على هذا المفهوم . وإعادة بناء هذا الأفق يمثل شاغلاً محورياً من شواغل النظرية عنده .

وينبغي أن ننبه منذ البداية إلى أن شيوع المصطلحات الأدبية الجديدة والدفاع الناس إليها جرياً وراء كل جديد باعتباره بدعة العصر يؤدي غالباً إلى تسطيح المفهوم وابتذاله وتفريغه من كل طاقة إيجابية له باعتباره أساساً استراتيجياً إلى الفهم . وهذا ما يبدو أنه حدث بالفعل للمفهوم ، كما اعترف يابوس نفسه في بعض أبحاثه المتأخرة نسبياً (١٩٧٥): ” إن مفهوم أفق التوقعات لم يصبح خلال السنوات الأخيرة

أمراً شائعاً فقط ، وإما نتجت عنه في تطبيقاته المنهجية أخطاء أجد نفسي مسؤولاً عن جزء منها^(٤٧).

وقد حكى حامد أبو أحمد من باحثينا الجادين تجربته مع المصطلح في بعض العواصم الغربية فأبان عن الفئتان الدوائر النقدية به إلى الحد الذي صار فيه المقواس الأساسي في تقييم العمل الأدبي^(٤٨) : "أذكر أن أول معرفة لي بـ " أفق التوقعات " حدثت في عام ١٩٧٥ م ، وكنت أعد رسالة الماجستير في جامعة مدريد عن مسرح أنطونيو بوينو باييجو . ووجدت النقاد الأسبان يتحدثون عن أن هذا الكاتب المسرحي كان في كل مسرحية من مسرحياته يثير أفق التوقعات عند الجمهور بل إن مسرحيته الأولى " قصة سلم " التي مثلت عام ١٩٤٩م أحدثت تحولاً خطيراً في المسرح الأسباني المعاصر ، ومن ثم كسرت أفق التوقعات لدى الجمهور والنقاد ، لأنها كانت تمثل انحرافاً عن الأصول التقليدية السائدة منذ عقود طويلة ، وهذا هو سر النجاح الذي حظيت به ، مما مكن المؤلف من الحصول على أكبر جائزة مسرحية في ذلك الوقت ."

إن العمل الأدبي ، ولو كان يبدو جديداً كل الجدة ، لا يكون تلقية في فراغ مطلق ، فلا يتلقاه المتلقي حين يتلقاه وذنه أبيض تماماً ، بل يتلقاه وفيه معومات . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فالعمل نفسه يهييء قارنه لنوع بعينه من التلقي دون غيره ، من خلال ما ينطبق به العمل على نحو ظاهر أو غير ظاهر . العمل حين نقرؤه يوقف فينا ذكرى أشياء قرأناها من قبل ، ويهيئنا لحالة شعورية بعينها . وإذا قلنا للعمل بداية وله نهاية ووسط ، فإتينا في الصفحات الأولى منه نقيم في أذهاننا فكرة عما يمكن أن يأتي في نهايته أو وسطه ، فهذه حينئذ أشياء نتوقعها . وهذه التوقعات قد تتأكد ونحن نمضي في القراءة أو قد تتبدل تماماً أو تتعدل قليلاً أو كثيراً ، أو حتى قد تتحقق لكن على نحو ساخر^(٤٩) ironical .

هذا ما قرره ياون ، وشبيه بهذا كلام إيزر في كتابه القارئ الضمني^(١٦) ، فالتص قد يوقف في نفس القارئ توقعات لا ترجع إلى قراءاته السابقة في أدب العصور الماضية ، بل ترجع إلى النص نفسه ، توقعات قد يأتي تكتيبيها كذلك من النص . وهكذا في سلسلة من الجدل والتفاعل تستمر عبر القراءة بين ما يمكن أن يطلق عليه الاستنباط deduction الذي يقوم به القارئ مما يستخلصه من النص ، وهو التوقع أيضاً ، وبين الاستقراء induction ، وهو استخدام القارئ بحقائق جديدة يكشف عنها النص تخيب توقعاته واستنباطاته .

هناك إذن عملية مستمرة الحدوث في عقل المثقفي ، ولكنها ليست عملية اعتباطية تحدث كيفما اتفق ، أو سلسلة من الطباعات ذاتية صرف ، وإنما هي نوع - فيما يقول ياون - من تنفيذ تعليمات أو إرشادات بعينها ، أي أن الإدراك هنا هو ما يسمونه في علم النفس بالإدراك الموجه^(١٧) .

إن الفن التوقعات الذي يأتي من خبرة قديمة عند القارئ بأعمال سابقة يلتقي بالنص الجديد الذي يقرؤه ، وحينئذ لتوقعاته قد تكون تنويعاً على ما سبق أو تصحيحاً له أو تبديلاً كاملاً أو مجرد توقعات قديمة تتبع من جديد بشحمها ولحمها . فإن كانت تنويعاً على شيء مضى أو تصحيحاً له كان ذلك خاصاً بالمدى scope ، وإن كانت تبديلاً عن توقعات أخرى قديمة أو تبعاتاً جديداً لها ، فذلك خاص ببنية الجنس الأدبي^(١٨) .

الآن في هذه الحالة إذن نظام من التوقعات يلوح عند قراءة العمل الأدبي ينبثق عن جملة أمور : اللحظة التاريخية التي يظهر فيها ، وهي لحظة القراءة ، وهي لحظة لها خصوصيتها التاريخية وملابساتها بحيث لا تتشابه في ذلك مع لحظة أخرى ، والفهم الموجود سلفاً لدى

القارئ وللجنس الأدبي (ولام الجر هنا تتعلق بالفهم - أي الفهم للجنس الأدبي) ، والبنية الشكلية - أي بنية العمل الشكلية المألوفة من قبل القارئ ، وتيمات العمل المألوفة كذلك ، وللتقابل بين اللغة الشعرية ولغة الاستعمال اليومية^(٤٩) . ثم يأتي النص المقروء " إما ليؤكد هذه التوقعات أو ليعطلها أو ينقضها أو يسخر منها وينسفها نسفاً كاملاً^(٥٠) .

إن كتابة تاريخ العمل الأدبي هي كتابة تاريخ تلقيه ، وبهذا يمكن تأسيس استايطيقا للتلقي . فهذه إنما تتأسس على ألقى التوقعات لدى الأجيال الذي يتأسس على خبرة القراء التي تسبق العمل (أو قد توافقه كما في حالة التوقعات الآتية من جهة العمل نفسه) . وحينئذ لفقاريف العمل الأدبي يبحث عنه في سلسلة التلقي التي تمتد من جيل لجيل . ويأوس يهاجم النظرة الوضعية positivistic view ، لأنها تهمل تاريخية الأدب إجمالاً . ويشرح الفرق بين الأدب والتاريخ بمثال يسوقه من أعمال شريتيان دي تراوييه Chrétien de Troyes ، وهو " برسيغال" التي هي آخر أعماله ، فيقارن بينه وبين الحملة الصليبية الثالثة التي وقعت خلال الفترة الزمنية نفسها التي ظهرت فيها آخر أعمال الكاتب^(٥١) . الأولى حادثة أدبية ، والثانية حادثة تاريخية . الحملة الصليبية عبارة عن واقعة fact ظهرت إلى الوجود من خلال مجموعة من الأسباب والدوافع التي سبقتها وجعلت ظهورها أمراً محتوماً . أما برسيغال فالأمر فيها على غير ذلك . فالمساق التاريخي الذي يظهر فيه العمل الأدبي ليس سلسلة مستقلة من الأحداث توجد بمعزل عن عين الراصد الذي يرصدها .

هكذا يرى يأوس المسألة . فبرسيغال لا تنهض بوصفها حادثة أدبية إلا حين يقرأها قارئ تكون في ذهنه أعمال المؤلف السابقة ، فيبين خصوصيتها أو تفرداها بالمقارنة بتلك الأعمال وبأعمال أخرى يعرفها سلفاً إلى الحد الذي يستقيم له فيه مقياس جديد يصلح لتقييم الأعمال التي لم تظهر بعد لكنها بسبيل للظهور .

والحادثة التاريخية لها آثار تترتب عليها تقع تحت طائلتها الأجيال اللاحقة ولا تقدر على تحاشيها . أما الحادثة الأدبية فاستمراريتها لا يكفلها إلا أن تستجيب لها الأجيال التي تأتي بعد ، إما بنفس الطريقة التي كانت تستجيب بها الأجيال السابقة أو بطريقة جديدة - لا تستمر إلا إذا قلل بينهم وبينها حوار من نوع ما ، كالمحاكاة أو المعارضة أو التقويض بالمحاكاة الساخرة ونحو ذلك .

وإذا كانت الحوادث التاريخية التي يأتي بعضها في إثر بعض تترايط فيما بينها ترابطاً منطقياً ، فإن الذي يضيف على الأعمال الأدبية هذا الترابط إنما هو أفق التوقع . واستخلاص تاريخ العمل الأدبي واستحضاره في خصوصيته التاريخية إنما يتوقف على قدرة الناقد على استنباط هذا الأفق وإعادة بنائه من جديد .

إن يابوس لا يذهب إلى أن العمل يتغير معناه من زمن لآخر ، كالذي عليه نظرة نقاد آخرين ، بل إن للعمل عنده معناه الذي يمكن استعادته . وهذه عبارة يول^(١٠) التي من النقاد . وهي عبارة تعززها الدقة وتحتاج إلى أن تصاغ من جديد ، لأنها تتجاهل أن المعنى في النظرية الألمانية قسمة مشتركة بين النص والقارئ . وعلى أي حال فالفكرة الأساسية التي أوردها يول هنا صحيحة . وقد استشهد يول بالمقالة التي كتبها يابوس عن مسرحية إفيجيني Iphigénie لجيت ، حيث ذهب - يعني يابوس - إلى القول بأننا نحتاج إلى إعادة تفسير إفيجيني ، إذا أريد لهذه المسرحية ألا تخسر قيمتها ومعناها بالنسبة لنا ، وأنه إذا كان النص قد فقد صلته بعالم اليوم ، فإن ذلك يرجع في جانب منه إلى التفسيرات التقليدية القاصرة في القرن التاسع عشر ، وهي التفسيرات التي لا تلتفت لفكرة " المجتمع " في مقابل " الفرد " . ويقدم يابوس قراءة أخرى للمسرحية باعتبارها إجابة عن أسئلة طرحتها مسرحية إفيجيني للكاتب الفرنسي راسين من قبل ، وبصفة خاصة مشكلة التوفيق بين

حرية الإنسان والإرادة الإلهية . يقول بول : " إن ياوس لا يذهب إلى أن إلفجيني لم يعد لها ما كان لها من معنى في زمن جيته ، بسبب ما طرأ من تطورات تاريخية أو اجتماعية أو سياسية . ولكنه يحاول أن يحدد ما كان يقصده جيته . وينعي على النقاد الذين جاؤوا بعده أنهم لم يلتفتوا للشواهد التي تشير إلى ما كان يقصده من معنى^(٥٢) .

إن أي عمل أدبي يختلف الفهم الحديث له بالضرورة عن فهمه أو ما ظهر ، لأن أفق التوقعات لدى قارئ اليوم يختلف عنه لدى القارئ القديم . ومهمة الناقد الأدبي - فيما يرى ياوس - أن يجتهد حتى يعد بناء أفق التوقع على نحو ما كان وقت ظهور العمل الأدبي ، ويدخل في هذا محاولة الوقوف على الأسئلة التي يفترض أن العمل جاء جواباً عنها^(٥٣) .

وسأؤلف هنا عند بعض نصوص من تراثنا الشعري ، بفرض النظر فيما تقدم من أفكار ، فأذكر قصيدة " بانت سعاد " لكعب بن زهير وما قدم لها من شروح على مدار القرون ، وهي كثيرة . لقد ظهر أن هذه الجهود التحليلية كانت تعكس عقول أصحابها أكثر مما كانت تعكس عقل كعب وتفكيره الشعري . وهذا ما حاولت أن ألق عليه في كتابي "قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي " . إن تصور أفق التوقعات على نحو ما كان وقت ظهور العمل الأدبي هو - بمعنى من المعاني - ما كان من وراء التحليل الذي قدمته للقصيدة ، فقد كنت أطلع دائماً في الجهد التحليلي الذي قدمته لقصيدة كعب إلى فهم القصيدة من خلال شعر كعب كله . إن المطلب الذي شغطني عند التحليل هو كيف كان العرب يفهمون قصيدة كعب لو سمعوها . وهو مطلب صعب المنال على أي وجه من الوجوه . وأظن أن الخطوة الأولى في هذا السبيل هي ما حاولت أن أصنعه من الربط بين القصائد الشعرية المختلفة في ديوان كعب للوقوف على فكرة محورية تدور عليها قصيدته^(٥٤) .

وكما حاول يانوس أن يقرأ إيجيني لجيبته في ضوء إيجيني لراسين ، وحاول جمبرش من قبله أن يقرأ العذراء والطفل لجيوتو في ضوء العذراء والطفل لسيمايو إلخ ، كذلك يمكننا أن نقرأ لامية كعب في ضوء لاميات أخرى ، منها لاميتا الشماخ بن ضرار وعبد بن الطيب ، وأن نقرأ هذه اللاميات في ضوء لاميته . وهذه القصائد تشترك في الوزن والقافية وكثير من التعبيرات والتركيب اللغوية ، " كأن الشاعر كان يهدف فيها عدداً إلى لفت الانتباه إلى أنه ينشئ قصيدته في ضوء قصيدة أخرى ، كما في قصيدة الشماخ مثلاً . فإن الشاعر بالفتتاحه القصيدة بـ "بانت سعاد" بالإضافة إلى أشياء أخرى كاستعماله تراكيب خاصة جاءت في قصيدة كعب ، كان كأنما أراد أن يصوغ تجربته الشعرية في ضوء تجربة كعب . ويظهر فائدة ذلك إذا نحن ذهبنا إلى القول بأنه يمكن فهم قصيدة الشماخ في ضوء قصيدة كعب أو العكس ، وإن كان ذلك يتطلب عند التحليل مجهوداً متصلاً ونظراً في الشعر مستمراً للوصول إلى الأفق النهائي الذي تنتهي إليه تجربة كل من الشعارين في القصيدة^(٥٦) .

ولابد هنا من الرجوع إلى تحليل لامية كعب المهدر دمه الذي يحيا في إطار الموت المحكوم عليه به " إنك يا ابن أبي سلمى لمقتول^(٥٧) ، كذلك لابد من الرجوع إلى تحليل لامية الشماخ ، وفيها قصة الأتان الوحشية التي منعت ورود الماء لوجود الصائدين عليه ، فظلت تحوم حوله ليالي كلما همت أحجعت لرؤيتها مكان الموت ، حتى غارت عينها من شدة العطش . وكل مورد ماء تذكره الأتان يكتشفه الموت والخطر ، حتى تذكرت موضعاً خالياً من الراصدين فهوت إليه ، " كان عنده جماعة من الثكالى يندبن ويرددن نشيداً خالداً حزيناً . ولم تكن هذه الجماعة من النساء ، بل جماعة من الحمام الورق قالمة كعدها تردد فوق الماء نشيدها الخالد : هديل ، تدعو به الهديل الذي هلك على أيام

نوح . وفي هذه القصة المهمة يضيف أن نذكر أن الأتان حين خرجت من الماء كانت قوامها مكموة بسروال من الطحلب . وهذا أمر له دلالة لأنه يعيد إلى ذهن قارئ قصيدة الشماع صورة صغار النعام التي انشقت عنها البيض الذي اشتملت عليه أسافلها ، فكان لها كالسروال . وهي قصة أخرى يتطرق إليها الشماع في قصيدته . وهنا نقول " إن خروج الصغار من البيض يشبه خروج الأتان من الماء ، من حيث كانتا صورتين لميلاد حياة جديدة وابتهاج بها " .

وهذه في الحقيقة تجربة كعب بن زهير المسلم الذي انخرط في الإسلام بجوارحه وهو الذي كان قد أحاط به الموت حتى تخلى عنه عشيره . فإذا كانت تجربة الثكل هي التجربة التي ينتهي إليها الألقى النهائي في قصيدة كعب ، وإذا كانت تجربة الحياة التي تكتنفها الأخطار أو الميلاد الذي ينبثق عن الظلمات هي الألقى النهائي لتجربة الشماع - حسب النتائج التي ينتهي إليها تطويل القصيدة ، فربما جاز أن نقول إن الشماع أراد أن يدعو الأذهان إلى استحضار تجربة كعب^(٥٨).

ومثل هذا يقال أيضاً في لامية عبدة بن الطيب - هذا الجندي الإسلامي في حروب القانسية الذي كان مأخوذاً بجو المدينة وما فيه من مرح وفتنة وزخرف ، كما تظهرنا على ذلك قصيدته ، ولكن اختباره الوزن والقافية اللذين اختارهما كعب ثم استعماله المعاني والتعبيرات التي استعملها ، كل أولئك لابد أن يشير إلى شيء . وقد يظهر هذا الشيء في ضوء قصيدة كعب أو في ضوء قصيدة طفيل (طفيل الغنوي قبلهما جميعاً) . ولكننا نعرف على وجه التحديد المعاني التي كانت في عقل عبدة من قصيدة كعب أو من قصيدة طفيل ، ولا سبيل أمامنا سوى إدانة النظر في قصائد هؤلاء الشعراء جميعاً ، بل الشعر الجاهلي أيضاً ، فقد يمكن أن يدلنا ذلك على شيء^(٥٩). إن عبدة كان ينظر إلى تجربة كعب في قصيدته : رأى عبدة جو الفتنة والزخرف والتصاوير فاتساق

إليه بهمته ، ورأى وهو الجندي الرافع لواء الثقافة الإسلامية ، أن ذلك مخالف بطبيعته لروح الثقافة الإسلامية في جوهرها ، فتعوز منه بالرجاء في " فواضل رب سيبه حسن " ، كما جاء في قصيدته ، (وجاء في شعر ذي الرمة بعد ما يقرب من قرن : " إن الكريم وذا الإسلام يختلب ") . هذه رؤية جديدة لتجربة كعب الذي عادى الإسلام فاكنتفه خطر القتل ثم تعوز منه بالرجاء في عفو صاحب الرسالة ^(١٠) .

إن هذا كله يدخل في إطار ما يسميه نقاد التلقي باستحضار الألقى عن عمد الذي يمثلون له بالبارودي parody ، وهي المحاكاة الساخرة ، وهو يشبه المحاكاة للبارودية من هذه الناحية ، بل يمكن أن ندخله في البارودي ، إذا أخذنا بكلام بعض النقاد الذين لا يشترطون أن تكون السخرية عنصراً دخلياً فيه ، ويكتفون في ذلك بالمحاكاة ^(١١) .

والمحاكاة الساخرة أو البارودي هي حالة النموذجية - عند ياقوس - التي يكون فيها الناقد قادراً على إقامة ألقى من الفهم على نحو موضوعي لا دخل للعنصر الذاتي فيه . والعمل الأدبي هنا يستثير في القارئ ألقى التوقعات لكي يقوض هذا الألقى وينقضه خطوة خطوة . وياقوس يستشهد على ذلك بجملة من الأمثلة نذكر منها دون كيشوت لسرفانتس . فنحن هنا بإزاء مؤلف يهيب القارئ لاستدعاء ألقى من التوقعات مبناه على حكايات ومغامرات الفروسية القديمة الكثيرة عنده ، وهو ألقى من التوقعات تحاكيه القصة محاكاة ساخرة مسخرية مرة ، تحاكيه قصة دون كيشوت التي هي قصة المغامرة التي يقوم بها آخر فرسان هذه السلسلة ^(١٢) .

إن إعادة بناء ألقى التوقعات في النصوص القائمة على المحاكاة الساخرة ينصاع للناقد بسهولة ، لأن هذه النصوص غالباً ما تضع هذا الألقى في الصدارة ^(١٣) ، (أو الأمامية foreground ، كما يحلو لنقادنا

ترجمة المصطلح)، فإن العمل الأدبي في هذه الحالة إنما يجعل ألفه موضوعه^(٩١).

وإذا قبلنا ألا تكون السخرية شرطاً في " البارودي "، فإني سأستشهد هنا بقصيدة أخرى لكعب بن زهير، يقول فيها في سياق كلامه عن الحمار الوحشي :

كلامه منخرجه سلفاً ومضراً بما تصب من ماء الخيلسيم رانم

أي أن أنف الحمار يسيل كلما ساف (اشتم) رائحة بول الأتان الأثني، فتتحرك فيه الشهوة ويتحرك صوته بالتهاق، وهو التعشير. وهذا البيت من كلام كعب إنما هو محاكاة لقول أوس بن حجر قبله :

كلامه منخرجه سلفاً أو مضراً بما تفض من ماء الخيلسيم راعف

وقد قلنا في تحليل بيت أوس : إن فظاهر البيت يدل على أن أنف الحمار يسيل كلما ثارت شهوته، علامة على الحيوية والحياة. ولكن الأمر ليس على ما يتبادر إلى الذهن من هذا المعنى الظاهر؛ فهناك من شعراء الجاهلية من قرأ شعر أوس قراءة أخرى وعلق عليه وشرحه وكتب عليه حاشية، وربما استدرك عليه وخطأه. وهذا الشاعر هو كعب بن زهير، فإن له قصيدة على هذا الوزن عارض بها قصيدة أوس وفيها جملة من الأبيات مأخوذة عن أبيات أوس، أو بحارة أخرى هي نفسها أبيات أوس وجهها كعب توجيهاً جديداً ووضعها في سياق مختلف من المعاني. وفي الحقيقة نحن مدينون لكعب بما فهمناه من قصيدة أوس، بفضل هذه الأبيات التي عمد إلى تغيير بعض المواضع فيها^(٩٢).

وقد عدت لتناول ذلك في إطار فكرة الإغراب التي اعتمد عليها يابوس كذلك في فهم الأعمال الأدبية، في بحث لي عن " قضايا النقد الأدبي المعاصر في كتابات عبد الله الغذامي "^(٩٣)، حيث بينت ثمة أن

الاختلاف بين البيتين السابقين في كلمتي القافية يكشف عن فلسفتين متغايرتين ، بل تتحدى إحداهما الأخرى وتقاومها . فهذا - يعني الاختلاف في كلمتي القافية - موضع ” يجذب إليه الانتباه بشدة للأثر الإغرابي defamiliarizing ، الناشئ عن وضع الكلمتين في ثنائية تقابلية : راعف راذم .”

والإغراب - هنا - أثر حادث في نفس المتلقي العربي القديم الذي كان يعرف شعر أوس جيداً ويألفه ألفته للهواء الذي يتنفسه ، يأتي كعب فرصدهم ويزعج هذه الألفة بمجيلة في القافية بلفظ مختلف . إننا هنا نجد أنفسنا مدفوعين إلى السؤال عما يريد أن يلفتنا إليه كعب بوضعه راذم موضع راعف .

والإجابة إن أوساً إنما سخر من فكرة الحيوية والحياة ، حين قدم الماء الذي ينصب من أنف الحمار على أنه صورة من الدم الذي يعرف به أنفه ؛ وهو صورة فنية ” لا يحسن تصورهما إلا إذا طويقت صورة الحمار وهو يخرج الماء من أنفه حيوية واشتهاء بصورته وهو تسيل من أنفه الدماء ، كما يطابق المصور السينمائي حين يأتي بصورة الشيء أولاً ، ثم تزول الصورة لتبزغ من جديد وفيها اختلاف ما ليبدل على شيء . في الصورة الأولى يسيل أنف الحمار بالماء الأبيض وفي الثانية يسيل بالأحمر القاني . والفرق بينهما هو فرق ما بين يرذم ويرعف^(١٧) . استبدل أوس بلفظة ” يرذم ” لفظة ” يرعف ” وهذا داخل في صميم تفكيره الشعري .

والذي حدث أن كعباً تمسك باللفظة الأولى التي تتحاز للمعنى الظاهري الذي سخر منه أوس ، ” ومكن لها وأصلها في قصيدته وعكس فلسفة أوس وتحدها . وكان التحدي ظاهراً في إتيانه بالواو مكان ” أو ” . وليس هذا الاختلاف بين حرفي العطف ممالة عطوية أو من صنع الرواة ، لأن له التحاماً قوياً بالمعاني في القصيدتين ، ولأن له إيحاء في قصيدة كعب أقله الإشارة إلى التحدي وقلب فلسفة الشاعر الذي يصعد إليه^(١٨) .

فإذا كان أوس ينظر إلى الحياة على أنها شيء هش عارض ليس له مكان أصيل في الوجود ، على ما يقضي إليه الألقى النهائي للمعاني في القصيدة ، فإن كعباً أراد أن يدعم الحياة ويجعلها الأصل والموت عارضاً . * فالحمار عنده يحيا رغم المخاطر وما يحوطه من أسباب الهلاك . والعناية كالشيء المطلق في عنقه وهو يحمله . وهو عند أوس مهدد أبداً وينتظره الموت وإن نجا . والشيء المطلق بعنقه إنما هو الموت ^(٦٩).

إن فهمنا المسبق لقصيدة * بانث سعاد * لكعب يعيننا هنا بقوة . فالذي يقرأ شعر كعب كله يجده يقف من الحياة موقفاً مناصراً . فإيمانه ثابت بالقوة العليا التي تخرج الحياة من سياق الموت . ويظهر ذلك في شعر الحمار الوحشي ، وغيره **كشعره في القطة** وسائر شعره ^(٧٠).

ونترك كعباً يستدرك وأوساً الساخر من فكرة أصالة الحياة ، ونعود إلى فكرة الألقى عند ياوس ، فنقول : إن الباحث يضع يده على الألقى الذي يستحضره النص عمداً - أو عن غير عمد - حتى يتمنى له أن يخطو إلى الخطوة التالية ، وهي تحديد القيمة الفنية أو الجمالية للعمل ، وهي الخطوة التي يلخصها ياوس في قوله : متى نجح المرء في إعادة بناء ألقى التوقعات استطاع أن يقدّر القيمة الفنية للعمل الأدبي ^(٧١). والقيمة الجمالية للعمل هنا تقاس بالمصافاة التي تفصله عن الألقى . فالعمل تكون قيمته الجمالية أعلى إذا أُرور عن التوقعات وأحدث فيها تغييراً : لأنه حينئذ يفتح مجالاً لخبرات جديدة تمر في وعي القراء محل خبراتهم القديمة .

واستجابة الجمهور وردود أفعالهم ، هي أحد المؤشرات التي يستطيع الناقد الاستعانة بها لتحديد أُرور العمل عن الألقى ، بالإضافة إلى الدراسات الأدبية التي قد تتوافر عنه وكلام النقاد الأقدمين وأحكامهم

النقدية على العمل كذلك . ويدخل في ذلك ما قد يصادفه العمل من نجاح الوهلة الأولى ، أو ما قد يقابل به من رفض ، أو ما قد يسببه لقرائه من صدمة . كما يدخل في ذلك ما قد نجده من استحسنات مبعثرة هنا وهناك ، أو ما نعرفه عن العمل من أنه لم يفهم إلا في مرحلة متأخرة ، أو أنه فهم لكن تدريجياً على مدار الوقت إلخ^(٧١) وكما تذهب سوزان سليمان ، الأعمال الأدبية التي تظهر في وقت واحد لا يتلقاها القراء على نحو واحد ، فبعضها يتمشى مع العصر fashionable ، وبعضها على عليه الزمن outmoded ، كما أن منها كذلك ما يعد سابقاً لعصره إلخ . وهي كلها أحكام تعين على تقرير ما بلغه العمل من انسجام مع توقعات القراء في حقبة زمنية بعينها ، أو خذلان هذه التوقعات وتخيبها^(٧٢) .

وقياس القيمة الجمالية للعمل الأدبي على أساس المسافة التي تفصله عن الألقى مسألة لا تسلم من اعتراض النقاد . فترى سوزان سليمان في المقدمة التي كتبها لكتاب " للقارئ في النص " أن هذا المقياس ليس صالحاً في جميع الأحوال ، ومن المؤكد أنه لا ينطبق بالدقة الرياضية التي يعزوها ياموس إليه ، حين يتكلم عن " قياس " ما للعمل الأدبي من " قيمة فنية " ، كما لو كان الأمر لا يحتاج إلا إلى مسطرة حسابية . وكأن " المسافة " بين العمل الأدبي وتوقعات القراء يمكن تحديد مقدارها^(٧٣) .

كذلك يعترض عليه هولب ، وهو لا يذهب إلى أن البعد عن الألقى ليس مقياساً صالحاً في جميع الأحوال فحسب ، بل لا يراه مقياساً صالحاً على الإطلاق . فلو جلس أمام الآلة الكاتبة فرد من فرود الشمباتزي وأخذ يدق عليها كيفما اتفق ، ثم نشر ما كتبه على أنه رواية ، لكان على وجه اليقين مخالفاً لألقى التوقع عند القراء . ولكن ذلك لا يجعل منه أدباً ذا قيمة في تلقى معاصريه ، إلا إذا جاء وفق معايير أدبية يستطيع الجمهور أو الناقد الأدبي أن يتبينها فيما يقرأ .

ويذهب هولب إلى القول إن أساس المأزق الذي وقع فيه ياوس، أنه اعتمد اعتماداً مطلقاً على الشكلايين فيما يتصل بمسألة الإغراب . ولا يرى هولب أن لذلك ما يبرره عند ياوس . فالتنقاد الروس كانت أفكارهم تتواءم مع أدب معاصريهم الذين ألحوا على تحطيم التقاليد والخروج على المؤلف . أما ياوس فقد اتصبت جملة واسعة من دراساته على أدب العصور الوسطى ، وهو أدب لم تكن الجودة مطلباً من مطالبه ، بل كان يمضي على خطة من تأكيد المعايير الثابتة وتكرار النموذج إلخ . وهو شيء ربما كان يتمشى مع فلسفة الحقبة الإقطاعية القائمة على الهريراركية ، وثبات القيم والتكرار والانتظام إلخ . وإنما التأكيد على الجودة شيء راجع إلى المزاج الحديث الذي ربما كان متوالماً مع آليات السوق الرأسمالية التي تغلظت حتى نفذت إلى الذوق الجمالي نفسه . إن جنوحنا لما هو **جديد إذن إنما هو أت** في رأي هولب - من جهة " الأفق " الذي نفتسي نحن إليه ، وليس معياراً له صفة المطلق^(٧٥).

هذا كلام هولب - ولكن ليس من الجائز أن نفتتان إنسان العصر الحديث بفكرة " اتساع الخبرة " كان له أثره البعيد على صاحب "استطابقا التلقي " ، وهي مسألة لا يمكن عزوها إلى الشكلايين وحدهم ، لمفهوم " تخريب الظن " falsification - مثلاً - وهو المرادف لمجافاة أفق التوقع أو كسره وإحباطه إلخ ، هو مفهوم أساس في فلسفة كارل بوبر ، وهو المفهوم الذي تنتهي عليه عملية التعظم . ولنعد مرة أخرى إلى عباراته : " كثير من التوقعات لا تكون على وعي به إلا عندما يعكر عليه شيء يمنع حدوثه ، كأن نواجه مثلاً بما لم يكن في حسابنا . (حينئذ يتبين لنا من خلال حالة اللا توقع ، أننا كنا نتوقع إطاراً) . فتخريب الظن يجبرنا على تصحيح توقعاتنا . وعن طريق هذه التصحيحات تتمخض عملية التعظم إلى حد بعيد ، أو بعبارة أخرى عن طريق محو

هذه التوقعات^(٧٦). وقد سبق أن ذكرنا كذلك كلام بوهر أن مواءمة الملاحظة - أو الواقع - للتوقعات لا تعدو أن تكون مسألة مؤقتة لا تثبت أن يأتي ما يخالفها^(٧٧). وهكذا يتطور العلم ويتقدم . ويقول إيرز كذلك في هذا الصدد مؤكداً ما نذهب إليه : " القارئ الذي له خبرة في قراءة الأعمال الأدبية يتوقع حين يقرأ نصاً نثرياً أو شعرياً أشياء بعينها . لكن هناك العديد من الأعمال الفنية التي يحلو لأصحابها البحث بهذه التوقعات التي أسستها فربما عصور أدبية بعينها . وهنا تتعرض هذه التوقعات للتبديل أو التعديل أو غير ذلك ، فيكون على القارئ أن يعدد تشكيل توقعاته ، فيكتسب ما يسميه هنري جيمس " توسعاً في الخبرة "^(٧٨).

على أن هولب في مقالته التي كتبها لموسوعة النظرية الأدبية المعاصرة عن أفق التوقع ، قد ذهب إلى أن ياوس قد عاد فنهض في أصالة الأخيرة إلى حد بعيد هذه النظرة إلى الأفق باعتباره مقياس " نفى " أو سلب - ينفي عن العمل الأدبي الذي يتوافق معه (مع الأفق) أي قيمة إبداعية . فلم يعد هذا الأساس عنده وسيلة لنفي القيمة الجمالية عن العمل الأدبي . وإن كان المصطلح قد ظل باقياً في كتابات ياوس خلال عقدي المبعثات والثمانينات . ويستمر هولب فيقول إن ياوس طبقه في هذه الكتابات تطبيقاً مثيراً في تحليل التفسيرات المختلفة للنصوص الأدبية ، وإن هذا المفهوم قد ظل عنده أداة يتوصل بها إلى التفسير التاريخي للعمل الأدبي ووضعه في سياقه تاريخياً ، وإن كان لم يعد المقياس الوحيد للقيمة الجمالية^(٧٩).

مهما يكن من أمر فإننا لم نستفد بعد كلام ياوس في هذه النقطة المتعلقة بالبعد عن الأفق ، على الأقل في كتابه عن استاتيكا التلقي ، فإنه قد ذهب فيه إلى أن العمل الأدبي إذا اتمجم مع توقعات القراء وأرضى رغبة الجمهور في إشباع ما اعتادته أنواقهم ، ولم يكن نقطة تحول إلى خبرة جديدة ، دخل في نطاق ما يسميه فن الاستهلاك (culin)

ary) أو فن المتعة^(٨٠). وهذا قد يعرض لما نسميه عيون الأدب ، أو الروائع ، إذا استقبلتها أجيال تالية لجيلها الأول . فهي تحدث في الجيل الأول من متلقيها خبرات جديدة بتغيير التوقعات لديهم ، لكن سرعان ما يختفي هذا الشعور المقترن بالجدة والدهشة ومخالفة التوقع ، ويتوافق العمل مع ما رسخه من توقعات في أجيال تالية . وحينئذ يقترب من فن المتعة على نحو خطر . وهو حينئذ يحتاج إلى أن يبذل المرء جهداً فائقاً ليقرأ على غير الوتيرة against the grain ، ليقع على الفن فيه من جديد^(٨١).

على أن ذلك أيضاً لم يسلم من اعتراض النقاد . فما يطالب به يابوس في قراءة عيون الأدب أو الروائع - التي تصبح بعد حين مطابقة لآلق التوقع - من مجهود خاص لفهمها فهماً مخالفاً لما وقر في الوعي، جعل بعض نقاده - وهو هولب أيضاً^(٨٢) - يتساءل : ولماذا عيون الأدب وحدها دون سائر الكتابات ، ولماذا لا نقرأ الأصوال التي ترضي المتعة وحدها وتأتي وفق توقعات القراء وإشباع رغباتهم - لماذا لا نقرأها هذه القراءة . إن قيل أن ذلك راجع إلى ما في تلك من قيمة فنية ، فقد وجب أن نتساءل : أين إذن الملامح الأخرى التي تتحدد بها الخصائص الفنية للعمل الأدبي ؟

ولكن ربما احتاج الأمر إلى شيء من التأنى في فهم كلام يابوس ؛ إذ كان مطلبه إعادة بناء آلق التوقع الأول لدى قراء الجيل الذي استقبل العمل الأدبي وقت ظهوره . فهو إذن يدعو لمثل ما رأيناه من قبل عند جمبرش من محاولة التخلي عن خبراتنا الحاضرة وتوقعاتنا الحالية حين نقرأ عملاً قديماً ، فنقتمص مناخاً فكرياً مختلفاً ، حتى نكون قريبين من الموضوعية في فهم العمل الأدبي لدى متلقيه الأوائل ، أو بعبارة أخرى في فهم الفهم الأول للعمل الأدبي .

على أن هذه الموضوعية لم تصلم كذلك من اعتراض هؤلاء

النقاد أيضاً . فهذا هو روبرت هولب مرة أخرى يقول : إن بحث يابوس عن الموضوعية في إعادة بناء الأفق أوقعه في نفس الأخطاء التي ينتقدها ، فـ " على النقيض مما يلح عليه جادامر من التاريخية historicity ، يطالبنا يابوس أن نتجاهل وضعيتنا التاريخية أو أن نضعها بين قوسين ^(٨٣) .

ذلك أن يابوس يتمسك بمقولة كولنجوود التي انتقد فيها ما ساد حينئذ في فهم التاريخ من أيديولوجيا تقوم على القول بإمكان كتابة التاريخ كتابة موضوعية ، " فالتاريخ ما هو إلا صورة للماضي تنهض في عقل المؤرخ " . هذه عبارة كولنجوود . ويرى يابوس أن هذه المقولة تصدق في مجال الأدب أكثر من صدقها في مجال التاريخ ^(٨٤) .

هذا يابوس ، وهذا هولب . لكن في الأمر مِحْشاً لطيفاً ، فربما كان كلام الأول متجهاً إلى الموضوعية لا في فهم العمل الأدبي ، ولكن في فهم هذا الفهم : " الفهم " الأولى فهم القراء متلقي العمل في أول ظهوره . و " الفهم " الثانية فهم الناقد لهذا الفهم . أي محاولته أن يفهم كيف فهم القراء العمل الأدبي ، وهو ما سماه إعادة بناء الأفق . وهو موقف رأينا مثله من قبل عند جمبرش الذي كان أقل تشاؤماً من مالرو بهذا الخصوص ، لأن مالرو كان يرى استحالة ذلك ^(٨٥) .

إن يابوس لا يبحث عن تاريخية العمل الأدبي في عبقريّة المؤلف ، ولا في صفات كائنة في النص نفسه ، ولكن في سلسلة التلقي التي تمتد من جيل لجيل ، حتى يمكن لكتابة التاريخ الأدبي أن تؤدي دوراً واعياً في الربط بين الماضي والحاضر . وهذا شيء قرره هولب نفسه كذلك ^(٨٦) . وفكرة أفق التوقعات - كما نقول ميزان سليمان - هي التي نعين على درس تاريخ التلقي درساً منهجياً . وهنا أتتبع كلام الباحثة إلى نهايته . فأفق التوقع استراتيجية منهجية تعين على " تفحص

الظروف التاريخية للكاتب وما طرأ من تغير في فهمه ، هذا غير تتبع ما شاع من شهرته أو ما كان في الأذهان من صورته ، أو ما خلفه من تأثير - وهي الأشياء التي تختلف فيها هذه المنهجية عن الدراسة التاريخية التقليدية التي لا تتبع غير تاريخ الكاتب وتاريخ شهرته وتأثيره في الأدب فحسب^(٨٧).

ينبغي إذن ألا نخفي النظر عن أهمية فكرة إعادة بناء أفق التوقعات وفائدتها للبحث الأدبي ؛ فكثير من انتقادات هولب لا يثبت أمام التمهيص . هذا ما أراه (وإنما يمكن أن تنتقد النظرية من جهات أخرى). وهولب يأخذ على صاحب استنطاقا التلقي أنه لم يقم بتعريف مصطلح "الأفق" تعريفاً حاسماً ، أو تحديد معناه تماماً . وبعد أن يقرر أن المصطلح يمكن أن يدخل فيه أو يخرج منه كل ما تعنيه كلمة أفق في الاستعمالات السابقة على يابوس ، يقول : في الحق أنه لم يقم في أي موضع بتحديد ما يعنيه المصطلح تحديداً دقيقاً ، وأنه عول - فيما يبدو - على بديهية القارئ في فهم المصطلح^(٨٨). وهذا مردود بما جاء في مقالة كتبها يابوس سنة ١٩٧٠ من تعريف أفق التوقع بأنه " تهيو قارئ العمل الأدبي تهيو ناتجاً عن توقعات مرجعها إلى الثقافة أو الأخلاق أو التراث الأدبي نفسه (الجنس الأدبي ، الأسلوب ، القيمات) ، في لحظة ظهور العمل زمنياً"^(٨٩).

غير أنه ربما كان أخطر ما يمكن أن يوجه إلى النظرية من انتقادات ما عبرت عنه سوزان سليمان من أنه لا يمكن أن نتجاهل احتمال وجود أفاق من التوقعات توجد معاً في إطار المجتمع الواحد ، وليس وفقاً واحداً . فطالفة من الجمهور قد تتلقى العمل بالرضا ، وأخرى من نفس الجمهور قد تتلقاه بخلاف ذلك . ولكن نظرية يابوس لا تفسح مكاناً كافياً لمثل هذا التنوع في جماهير المتلقين للأعمال الأدبية في لحظة زمنية ما . " ومن الواضح أن دراسة التنوع في طوائف الجمهور

الواحد وتلقيهم الأعمال الأدبية فيما مضى من عصور ، ليس أمراً سهلاً بحال من الأحوال ، مما يفرض علينا أن نكون أكثر تواضعاً بإزاء ما يستحيل علينا معرفته^(١٠).

وقد ذكر صلاح فضل في كلامه عن مناهج النقد المعاصر أن السيميولوجيا الروسية ، خاصة " لوتمان " تطلق على مفهوم أفق التوقعات تسمية الشفرة الثقافية . قال : وهو مصطلح أكثر حيادية ولا يرتبط مباشرة بفكرة التجديد^(١١). وقد ذكر مثل ذلك أيضاً فوكيما وإيش في كتابهما النظريات الأدبية في القرن العشرين ، غير أن العبارة هناك : " في السيميوطيقا السوفيتية (لوتمان) ، نجد بدلاً من " أفق التوقعات " مفهوم " الشفرة الثقافية "^(١٢). وعلى أي حال فهذا يذكرنا بالشفرة الخاصة من شفرات بارت في تحليل نص بلزاك^(١٣). وفي الأمر بعد ذلك نظر .

ARCHIVE

الهوامش

(١) Eagleton, Terry, *Literary Theory : An Introduction*, Oxford : Blackwell, 1983, p. 74.

(٢) راجع : عز الدين إسماعيل ، مقدمة كتاب نظرية كتلي روبرت هوب ص ٧ - ٨

(٣) Wales, Kate, *A Dictionary of Stylistics*, London, 1989, p. 392.

(٤) راجع مقالاً لهوب عن مدرسة كونستاتن في موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة :

Makaryk, I.R., ed., *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, pp. 14 - 15.

وراجع من ذلك : صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ، ص ١١٥ وما بعدها

(٥) Toward an Aesthetic of Reception, 23 - 34, 40 - 41...

(٦) Fokkema, D. & Ibach, E., *Theories of Literature in the Twentieth Century*, 1995, p. 149.

Ibid. (٧)

(٨) Fopper, Karl, *Realism and the Aim of Science*, Hutchinson, 1983, p. 97

Ibid., p. 48. (٩)

(١٠) *Realism and the Aim of Science*, p. 50

وراجع ما سبق في المصدر نفسه للصفحات ٤٨ - ٥٠

(١١) Gombrich, E. H., *Art and Illusion : A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, 1977, p. 348, n.p. 53.

Ibid, p. 24 (١٢)

(١٣) نص العبارة الإنجليزية كما يأتي : (راجع ص ٥٣)

” A style, like a culture or climate of opinion, sets up a horizon of expectation, a mental set which registers deviations and modifications with exaggerated sensitivity ”.

(١٤) لعب أن أود هنا بأنني استعملت في بعض أبحاثي المبكرة كلمة ” المناخ الفكري ” في سياق مشابه لهذا السياق برمتي ، وذلك في بحث لي عن الضرورة الشعرية ، وفي مناخ فكري مختلف ” استقبال البحث التحوي آراء سيويه . فلنختلف فهم التحوي لسيويه وطوحت أفكاره للمناخ الفكري الجديد ” (الضرورة الشعرية ص ٨) وتضيقاً للفترة السابقة أورد كذلك قولني : ” فقد تلقف الفكر التحوي بعد سيويه مسافة الضرورة الشعرية والمسافة فيها التي تبني عليها نظره في المسائل الشعرية جميعاً . ولكن فكر سيويه سار في النحو مساراً مختلفاً للقصم فيه النظام الفكري الذي قامت عليه مسائل النحو عنده وتمثل تمثلاً جديداً ” وهذا إما يستند استناداً قوياً على ادعائهم التي تستند إليها فكرة كتلي وعلى أي حال قلنا أميل إلى التمسك بكلمة ” مناخ ”

لتي تظهر أيضاً في كلام جيمش ، حيث يقول : " مناخ الرأي " ، وهي عبارة لأخرى تفسر هذه
الفن المتوقع (راجع هامش ١٣) .

(١٥) روبرت هولب ، نظرية التلقي ، ص ١٥٥ .

(١٦) Woodworth, Roberts, & Schlosberg, Harold, Experimental Psychology, p. 830.

ويرى المؤلفان هذا أن كلمة adjustment ربما كانت هي الكلمة المناسبة لولا أنها ترتبط في علم
التعلم بمعنى آخرى . وعندهما أن الكلمة الصحيحة هي readiness أي التهيؤ ، ولكنها لا تصلح
أن تكون اصطلاحاً .

Ibid. (١٧)

Ibid., p. 836 (١٨)

(١٩) وقد نستطيع أن نلهم في هذا السياق ما أقوه بول دي مان في كتابه العنق والبصرة . كان وكده
أن يبحث في الأنظمة الشعرية المختلفة عما هو كامن فيها مما ينقش دهارها رأساً على عقب
وكان العمل يتركزه على نقطة بعينها في سياق ما من الأفكار يورد لها الأمثلة ، وبمضى عن رؤية
ما في هذا السياق من الأفكار من إمكانات أخرى

(٢٠) راجع كتاب جيمش السابق ص ٥٣ .

(٢١) نفسه ص ٩٠ .

(٢٢) نفسه ص ٥٣ ، ٢١ .

(٢٣) راجع فيما سبق هامش (١٣)

(٢٤) راجع جيمش ص ٥٣ .

(٢٥) نفسه .

(٢٦) راجع جيمش ص ٥٤

(٢٧) أو الجهاز set ، كما جاء في ترجمة الدكتور عز الدين إسماعيل ، فيما سبق ، ونطها تناسب مع
كلمة adjust أكثر من مناسبة كلمة " مناخ "

(٢٨) راجع بحث لي بعنوان مشكلة القارئ ، ضمن كتاب نظرية القارئ ص ١٥ - ١٧

(٢٩) نفسه .

(٣٠) ملدن . رمان : النظرية الأدبية المعاصرة ص ١٨١

(٣١) Ortony, Andrew, ed, Metaphor and Thought., pp. 282, 441.

(٣٢) راجع : مشكلة القارئ وأفضية التلقي ، نظرية القارئ ص ١٧

(٣٣) Holub, Robert, Reception Theory, Methuen, 1984, p. 59.

والترجمة العربية ص ١٥٤ . والجار والمجور في (الرؤية من نقطة بعينها) يتطابقان بالرؤية

(٣٤) راجع : مشكلة القارئ ، وأيضاً : Makaryk, p. 15.

(٣٥) ديوان ذي الرمة ١٢٥/١ ورحم الله أستاذنا الكبير محمود شكري وجلسه معه دار فيها ذكر البيت ونوع الكلمة

(٣٦) Makaryk, ed., *Encyclopedia...*, p. 553.

(٣٧) راجع فيما سبق كلام بورر عن المتوقع الشعري

(٣٨) *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, p. 553.

(٣٩) ربما صح أن نترجم هذا المصطلح في سياقه المصدرية بتعاور الذات وهو من المصطلحات الأساسية في التفكير الهرميوطيقي لدى الفينولوجيين ، ويطلقونه على التفاعل بين الذات وغيرها من الذات . وكانت الهرميوطيكا في الطبقة الرومانسية التي بلغت ذروتها على يد بلثي Dilthey قد انتهت إلى طريق مسدود بالقول بالثانية ذات / الموضوع ، إذ كيف يمكن ضمان أن يصل الذات إلى معرفة غيره من الذات ، وكل وسائل المعرفة مهدّمة من ذات العارفة . إلى أن كان اجتياز هذه الأزمة على يد مارتن هيدجر الذي قدم مفهوم الـ *Being-in-the-world* . فالثات ينتمي سلباً إلى العلم قبل أن ينسحب له معرفة أي شيء - العلم الذي هو كان في اللغة - كيانه اللغة

فتعاور الذات إذن غروب - من خلال اللغة - في نطاق الذاتية إلى اتصال لسانه التفاعل : فالعزم كلما انحرف أكثر في محاولة شرح تجربته لغيره - يبتعد أكثر عن الذاتية وتجاوزها إلى الذاتية المتعارفة . إن الثابتا هذه في شرح تجربتنا في غونا مصدرها أننا نعول على الأسس المشتركة المتمثل في اللغة على نحو يجعل التجربة مضمناً متداولاً (يمكن الرجوع إلى كتاب جادامر ”الحقيقة والمنهج“ (١٩٦٠) ، وكتاب بول ريكور ”الهرميوطيكا والعلوم الإنسانية“ (١٩٨١) باقترابهما المصدرين الأساسيين اللذين يعالجان مسألة تعاور الذات . راجع :

Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, p. 568.

Gadamer hans-georg, *The Relevance of the Beautiful and other Essays*, Cambridge, (١٠) 1989, pp. 70 - 71.

(٤١) كلمة الألق هنا من عهدي أقرتها على كلمة ”شيء“ *something* الموجودة في العبارة الإنجليزية

(٤٢) روبرت غوب ، والإشارة هنا إلى مقالته التي كتبها لتوسعة النظرية الأدبية المعاصرة عن الفن المتوقع . راجع : Makaryk, ed., *Encyclopedia...*, pp. 552 - 53.

(٤٣) حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ : نظريات قتلشي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة : كتاب الرياض ، عدد ٣٠ ، يونيو ١٩٩٦ ، ص ٩١ ، نقلاً عن جارتيا بيرو

(٤٤) نسخة من ٨٦

(٤٥) Janas hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Bahkt, Timothy, Minnesota, 1981, p. 23.

(١٦) Iser, Wolfgang, *The Implied Reader*, John Hopkins University, 1975, p. 58.

(١٧) راجع : يونس ، مرجع سابق ، ص ٢٢ .

(١٨) نفسه ، نفس الصفحة

(١٩) المرجع السابق ص ٢٢ .

(٢٠) عبدالله الغذامي ، القصيدة والنص العضد ، المركز الثقافي العربي ، طبعة الأولى ، ١٩٩٤ ، ص ١٦٢ .

(٢١) يونس ، مرجع سابق ، ص ٢١ - ٢٢ .

(٢٢) Juhl, P. D., *Interpretation : An Essay in the Philosophy of Literary Criticism*, : راجع Princeton 1980, pp. 226, 228.

(٢٣) Ibid., p.p. 226 - 228 ونحن بالطبع لنا اعتراضنا على تعبيرات يول التي تتلوه من فترة مقاصد المؤلف التي تجعلها النظرية الأكاديمية ولكن ربما لم تكن حل هذا الاعتراض بالقول بوجود القارئ المشترك بين المؤلف وبين مثالي هذه المعاصرين له

(٢٤) Sleiman, Susan R., *The Reader in the Text*, Princeton, 1980, p. 36.

(٢٥) راجع : السيد إبراهيم ، قصيدة " لكعب بن زهير وأثرها في تراث العربي ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، طبعة الأولى ، ١٩٨٦ ، ص ١٢ .

(٢٦) السيد إبراهيم ، المرجع السابق ، ص ٢١٠

(٢٧) يمان كعب بالمقدور وإن قل لا يغتله تتبع في جميع شعره ، وهي فترة واجته من قبل أبيه ومن تراث إسلامي فهم في الجزيرة العربية ، هو تراث " الحنظلية " راجع تحطلي للقصيدة في المرجع المذكور ص ٤١ - ٢٢ .

(٢٨) السيد إبراهيم ، المرجع السابق ص ٢٠٢ - ٢٠٥ - ٢١٠ .

(٢٩) نفسه ، ص ٢١١ ، وراجع تحطلي قصيدة عذبة في المرجع المذكور الصفحات ١٩٢ - ١٩٩

(٣٠) نفسه ، ص ٢٩١ .

(٣١) راجع مناقشة لندا هتشيون للموضوع في كتابها : *A Theory of Parody*, Methuen, 1985, pp. 30 - 49.

(٣٢) يونس ، مرجع سابق ، ص ٢٤

(٣٣) Makaryk, ed., *Encyclopedia...*, p. 553.

(٣٤) راجع في ذلك مقالة هوب عن مدرسة كوستاس في : Makaryk, ed., *Encyclopedia...*, p. 15.

(٣٥) السيد إبراهيم ، الرمز والقن في القصيدة العربية القديمة ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الأولى ١٩٨٨ ، ص ٤٠ - ٤١ .

- (٦٦) مجلة علامات ، عدد يونيو ١٩٩٨ .
- (٦٧) السيد إبراهيم ، الرمز والفن ، ص ٤٢ .
- (٦٨) نفسه ، نفس الصفحة .
- (٦٩) راجع تمثيل قصيدة أوس في المرجع نفسه من ص ٣٩ - ٥٠ .
- (٧٠) راجع : قصيدة باثت سداد لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي من ص ١١ - ٥٨ .
- (٧١) يونس ، المصدر السابق ، ص ٢٥ .
- (٧٢) نفسه نفس الصفحة
- (٧٣) The Reader in the Text, p. 36.
- (٧٤) المصدر السابق ، ص ٣٧ .
- (٧٥) راجع : عز الدين إسماعيل ١٦١ - ١٦٤ ، والقص الإنجليزي من ص ١٢ - ١٤ .
- (٧٦) Foldema & Ibsch, p. 149.
- (٧٧) راجع ما سبق عن جمبرش . وما ذكره في كتابه المذكور ص ٢٤
- (٧٨) The Implied Reader, p. 39.
- (٧٩) Makaryk, ed., Encyclopedia of Contemporary Literary Theory, p. 553.
- (٨٠) قارن هذا بكلام رولان بارت عن المشرور *lisible* والمكتوب *scriptible* أو تفرقه بين العمل الأدبي والقص صمواً .
- (٨١) راجع . يونس ، المصدر السابق ، من ص ٢٥ - ٢٦ وراجع ما سبق من اعتراض يونس على قراءات القرن التاسع عشر لمسرحة إيجيوني لجنيه
- (٨٢) راجع : Reception Theory, pp. 62 - 63. والنظرية العربية من ١٦٢ .
- (٨٣) نفسه من ٦٠ (الأصل) ، والنظرية العربية من ١٥٨
- (٨٤) يونس ، المصدر السابق ، ص ٢١ .
- (٨٥) راجع ما سبق في كلام عن جمبرش ، ونظر مراجعة هناك
- (٨٦) في مثاليته المذكورة فيما سبق عن مدرسة كونيستس لموسوعة النظرية الأدبية المعاصرة ص ١٥
- (٨٧) The Reader in the Text, p. 36.
- (٨٨) راجع كتابه المذكور من ٥٩ ، والنظرية العربية من ١٥٥

Jauss, Hans Robert, " Literary History as a Challenge of Literary Theory ". in *New Literary History* 2 (1970). نقلاً عن *Literary The Reader in the Text*, p. 35.

” the set of cultural, ethical, and literary (generic, stylistic, thematic) expectations of a work's readers ” the set of cultural, ethical, and literary ” generic, in the historical moment of its appearance ”

The Reader in the Text, pp. 37 - 38. (١٠)

(١١) مناهج نقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، الطبعة الأولى ١٩٩٧ ، ص ١١٩

Theories of Literature in the twentieth Century, p. 149. (١٢)

(١٣) راجع كتاب بارت : *S/Z* ، ص ٢٠ من الترجمة الإنجليزية .

المراجع العربية :

١ - جابر عصفور (مترجم) ، النظرية الأدبية المعاصرة ، رمان ملبن ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة - باريس ١٩٩١

٢ - حامد أبو أحمد ، الخطاب والقارئ : نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة ، كتاب الرياض ، العدد ٣٠ ، يونيو ١٩٩٦ ، مؤسسة الرسالة الصحفية

٣ - ذو الرمة ، ديوان ذي الرمة ، تحقيق عبدالقدوس أبو صالح ، مؤسسة الرسالة ، الطبعة الأولى ١٩٧٣

٤ - السيد إبراهيم ، الرمز والفن في القصيدة العربية القديمة - دراسة في شعر الجمل والوحشي ، مكتبة النهضة المصرية ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٨

٥ - السيد إبراهيم ، الضرورة الشعرية : دراسة أسلوبية ، دار الأكتس ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٧٩

٦ - السيد إبراهيم ، قصيدة ” بابت سعد ” لكعب بن زهير وأثرها في التراث العربي ، المكتب الإسلامي ، بيروت ، طبعة الأولى ١٩٨٩

٧ - السيد إبراهيم ، قضايا نقد الأدبي المعاصر في كتابات عدلله الخاوسي ، مجلة علامات ، عدد يونيو ١٩٩٨ .

٨ - السيد إبراهيم ، مشكلة القارئ وقضية التلقي في ضوء النظرية الأدبية الحديثة ، ضمن كتاب نظرية القارئ ، مكتبة زهران الشرق ، القاهرة ، ١٩٩٨م

٩ - صلاح فضل ، مناهج نقد المعاصر ، دار الآفاق العربية ، القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٩٧ .

١٠ - عدلله الخاوسي ، القصيدة والنص المضاد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٤

١١ - عز الدين إسماعيل (مترجم) ، نظرية التلقي ، روبرت هولب ، كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ، طبعة الأولى ١٩٩٤ .

المراجع الأجنبية :

- 12 - Barthes, Roland, *S/Z*, trans, Miller, R. New York, 1974.
- 13 - Eagleton, Terry, *Literary Theory : An introduction*, Oxford : Blackwell, 1983.
- 14 - Folcherna, Douwe & Ibach, Elrud, *Theories of Literature in the Twentieth Century*, Harst, 1995.
- 15 - Gadamer, Hans - George, *The Relevance of the Beautiful and Other Essays* Cambridge, 1989.
- 16 - Gombrich, E.H., *Art and Illusion : A study in the psychology of pictorial representation*, London, 1977.
- 17 - Holub Robert C., *Reception Theory : A critical introduction*, Methuen, 1984.
- 18 - Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*, Methuen, 1985.
- 19- Iser, Wolfgang, *The Implied Reader*, The Johns Hopkins, 1974.
- 20 - Jauss, Hans Robert, *Toward an Aesthetic of Reception*, trans Bahil, Timothy, Minnesota, 1982.
- 21 - Juhl, P.D., *Interpretation*, Princeton, 1980.
- 22 - Makaryk, Irene R., *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, Toronto, 1994.
- 23 - Ortony, Andrew, ed., *Melaphor and Thought*, Cambridge University, 1980.
- 24 - Popper, Karl R., *Realism and the Aim of Science*, Hutchinson, 1983.
- 25 - Suleiman, Susan R. & Crosman, Inge, eds, *The Reader in the Text; Essays on Audience and Interpretation*, Princeton, 1980.
- 26 - Wales, Katie, *A Dictionary of Stylistics*, Longman, 1991.
- 27 - Woodworth, Robert S. & Schlossberg, Harold, *Experiments Psychology*, Holt Rinehart and Winston. 1954.



أحمد جوليان جريهام :
من تحليل الخطاب
إلى خطاب المنهج

نزار التجديتي

"ويمكن أن يسير وحيداً في القلعت ، ففتكت المشي
ببطء شديد والاحتراس في كل الأشياء على المقوط
في الهواية [وشرعت في] قهقري عن المنهج
الحقيقي للوصول إلى معرفة كل الأشياء التي يندر
عليها قهقري - ديكرت (١٩٣٧م)

إلى عبدالرحيم زينان ، ذكرى وفاء وعزاء..

الأجنبي ، عابر السبيل

في ٢٧ فبراير ١٩٩٢ ، انطلقاً اللساني العالمي الكبير أجرداس
جوليان جريماص (A. - J. GREIMAS) عن سن لا تتجاوز ٧٥ عاماً^(١).

رحل جريماص عناء ليخلق بصديقه الحميم رولان بارت ، الذي
اختلف قبله بعشر سنوات تقريباً (١٩٨٠) ، والذي شرع معه في تشييد
علم طالما حلم بتأسيسه - بعد فرديناند دي موسير - كل من جاكسون
ولفي ستراوس وبنفديست : السيماتيات

وإذا كان جريماص - اللساني والسميائي - لا يحتاج إلى
تعريف فقد أصبح مادة معجمية تنهافت عليها القواميس والموسوعات
المكتوبة بمختلف اللغات الحية ، فإن أجرداس جوليان - الإنسان
الفرنسي ، اللغوي الأصل - مازال بحاجة إلى المعرفة . وسنحتاج إلى
معرفة أكثر عندما سيعاد اكتشافه في أمد لاحق عندما تلقح أفكاره
الخصية ميادين معرفة لم تُمنع بعد ولم يتحدد الآن الواضح من معالمها.

ذلك أنه كان لجريماص . الذي أتيج لبعض الباحثين العرب
المرموقين التلمذة المباشرة على يديه (مثال العروسي القاسمي من
تونس وأحمد المتوكل من المغرب) شخصية فريدة . وهو ما حاول
تسجيله الباحثة جان دولورم (J. DELORME) في شهادته المؤثرة عنه

أَيَّاماً قَلِيلَةً بعد وفاته : " فكتابه تحدد آثار مسيراته ، لكن البعض منها فقط ، لأنّ الإنسان (جريماص) كان كائنًا معقدًا ، بحيث كان يُخفي في طيات ثرثرة القاصّ الطريف رجلاً شديد الكتمان ". ويضيف دولورم الذي حظي بالتعرف عليه عن كثب وسافر في نظراته الغُصص : " لعلّه من السهل إعادة بناء مسيرته " العظيمة " ، بيد أنّ هذه لا تكفي لضبط النشاط الهائل الذي كان يحركه من الدلخل ، أعني ذلك الشغف العارم الذي كان قادراً على الانضباط والتوازي وراء كتابة مترامنة غالباً ما كانت تغيب فيها شخصيته . الأمر الذي كان يدفع قارله إلى بذل جهد من الملاحظة والتركيز غير عاديين . إلا أن كل شيء يتغير عندما يستيقظ هذا القارئ بدوره ، كما يسعى إليه النص الجريماصي سعياً حثيثاً ، ويشروع في مساءلة اللغة التي يغطس فيها منذ الطفولة ، ويستعملها استعمالاً عطوياً ، معتقداً خطأ أنه يتحكم فيها " .

١ - ٠ مهندس القطار السميائي

لاداعي للتطرق هنا إلى التاريخ الشخصي لجريماص الحافل بالحرمان الطويل والإخفاقات المتتالية . فهذا التاريخ ما كان ليتخذ صكّ غفران رخيص لحياته الحافلة ، وبطاقة بضاء لرفع شخصه في ميزان التحالفات ، وحسم الرأي في مشروعه العلمي ، وكسب الأصوات ليهمة منهجه على باقي المناهج .

ويكفي هنا الإشارة إلى بعض خصال " البروفسور " و" المواطن العالمي " ، كما جسدهما الحضور الجريماصي بتألق في العديد من الندوات العالمية ، وكما لمسهما بقوة تلامذته " القداماء " و" الجدد " . فرواد المنتدى الباريزي بـ (EHESS) ، الذي كان ينشطه جريماص صحبة بارت ومارطيلو وفيرون منذ سنة ١٩٦٥ ، هؤلاء الرواد الذين اشتهرت أسماء

بعضهم (مثل جنيت وتودروف وديكرو وكليمون وكريستيفا وغيرهم) يستطيعون أن يشهدوا بأريحية الرجل وصراسته العلمية في آن واحد ، بتواضعه النجم واحتماله من الشهرة الزائفة . عاش جريماص من أجل المعنى - أو " ما وراء المعنى " (Oltre-Sens) كما أسماه في لقاءاته الأخيرة - مدركاً أن الخلاص النهائي ليس بيد البشر ولكن بالتحرر من الطين والتراب .

ولم تكن مثل هذه الخصال لتساعده على تخطي مصعد الفضاء الباريقي ، فلم يخرج جريماص من " مدرسة الدراسات العليا " إلا ليذهب إلى التقاعد وكسرة المعاش ، بينما " ارتقى " الآخرون .. ولا ينبغي ترديد ما قاله الفراء قديماً من أن " الدنيا لا تأتي على استحقاق "، بل يحسن بتلازمة جريماص **المباشرين وغير المباشرين** أن يشهدوا أن هذا العالم النادر أخلص للنعم إلى آخر رمق ، وأنه لم ينزل من قطار السمياليات رغم تخلف المتخلفين .

وبمقدور الممتنع لتطور النظريات العلمية في حقل العلوم الإنسانية أن يراجع الأعلام العظيمة التي كانت تدرس بالمدرسة العليا في الستينات (ستراوس ، آرون ، موغان ..) ليدرك كيف استطاع جريماص الذي لم يجد ميدان البحث اللساني العالمي شاغراً حينما ولجه (إذ كانت أسماء مارتيني وبنفليست وجاكسون تسيطر عليه بكفاءة وتميز) أن ينهض برائدة مناهج تحليل الخطاب على أسس إبستمولوجية وقواعد منطقية رمزية لم تلحقها - في رأي الكثيرين - لا " السمياليات الروسية " (مدرسة طارتو) ولا " السيمياليات البيرسية " (مدرسة ماكس بينز). ذلك ما ينبغي على المؤرخ اللساني تسجيله في إطار تاريخ للأفكار اللسانية .

٠ - ٢. المنظر الهادي

لقد قدّم ميشيل كونستانتيني جريماص - في افتتاحية حوار عميق مع السيميائي الفرنسي الجهبذ - بهذه العبارات : " إن الحديث اليوم عن السيميائيات يعني قبل كل شيء الحديث عن جريماص ، سواء أكنّا معه أو ضده . لماذا ؟ لأنه بدون جريماص كان يروب سيظلّ أستاذاً صغيراً بلا صدق ، وسوسير مؤسس علم مبهم ، ويلمسليف لسانياً دالّماركياً غامضاً ، وبارت مجرد ناقد أدبي شديد السخاء ...". هذه شهادة مهالغ فيها ، غير أنّ المبالغة صورة بلاغية تنتصف أحياناً من تجاهل الأحداث واستخفاف الموضات الثقافية .

بالرغم من أنّ بارت أرجع في درسه الافتتاحي بالكوليج دي فرايس نشأة السميولوجيا - كـ " علم للعلامات " (١) - إلى عام ١٩٥٤ ، فإنّه في الواقع كان ينبغي النظر المستقيّات لنشهد الانطلاق الفعلي للسميولوجيا والسميوطيقا الفرنسيين . ولا بأس من الإشارة إلى ملاحظات بنفنيست الهامة حول هذا الموضوع ، تلك الملاحظات التي يجدر التذكير بأنّها جاءت بعد صدور كتاب جريماص الدلائل البنائية (١٩٦٦) : " إذا كنت قد قلت إن الإنسان لا يولد في الطبيعة وإنما داخل الثقافة - يؤكد بنفنيست - ، فذلك لأنّ كل طفل وفي كل العصور السحيقة والحالية يتعلّم حتماً مع اللغة أساسيات الثقافة ... والحال أن ما هو مهم في اللغة هو آلية الدلالة " (٢). ثم يضيف التقرير العلمي الحاسم التالي : " يتطلّب الأمر تعيين وتفكيك العناصر الدالة في ثقافتنا قبل تصنيفها بعد ذلك . وهذا عمل لم يقم به أحد بعد لما يستوجه من قدرة نادرة على الموضوعاتية (Objectivation). وحين يتم ذلك ، سنتبيّن وقتها أن ثمة شيئاً شبيهاً بدلائل تغطّي كلّ هذه العناصر الثقافية وتنظمها على مستويات عديدة . كما أن هناك مسألة الكيفية التي يجرى بها تقييم

(Valorisation) هذه العناصر داخل المجتمع . وكذا الهيمنة التي تمنح اليوم لبعض الصور (كصورة الشباب) * ([١٩٦٨] : ٢٥ - ٢٦) .

١. من أجل سوسير ، من أجل العلم الأول

رغم اختلاف الحظوظ والطباع ، هناك تشابه ملحوظ بين مسار سوسير وجريماص الأكاديمي ، تشابه يبدو في نهاية المطاف كتبادل ملحني للأدوار بين عبقريتين استنهضهما المشروع العلمي : كلاهما درساً بمدرسة الدراسات العليا ، سوسير لمدة عشر سنوات ، وجريماص ضعف هذه الفترة تقريباً . وصل سوسير إلى قمة المجد قبل أن يبلغ الثلاثين - بحث عن النظام البدائي للصوامت في اللغات الهندية الأوروبية (١٨٧٨) ، غير أنه سرعان ما قصت الأبواب في وجهه إثر محاولاته " البنيوية " للخروج **عن النهج الزماني والتاريخي** المهيمن وقتئذ على علم اللغة المقارن ، واضطر للعودة إلى جنيف - موطنه الأصلي - ليظل ملتحقاً بصمت محير ومغذب^(١) أما جريماص ، فكان عليه أن ينتظر طويلاً سقاء الزمن ، قيل أن يلج المدرسة العليا في سن الكهولة ، ويذيع صيته باقتراحاته " البنيوية " في مجال الدلالات المستمدة من دروس سوسير الممهتمة^(٢) . وعموماً ، يبرز التقاطع الفكري والروحي بين سوسير وجريماص في نقطتين :

أ) كلاهما انطلق من أبحاث تاريخية في اللغة قبل أن يؤكد على أهمية الاشتغال الآتي المسكوني للأصاق اللسانية والآليات الدلالية . الشيء الذي سمح لهما بوضع علوم اللغة التي كانت قد تورطت في جدل عرقي ونسبي عقيم على السكة الصحيحة ، سكة علوم الإنسان الفتية^(٣) .

ب) كلاهما ظلّاً مشدودين إلى الأتقى المعرفي الرّحب الذي استطاعت الأمثليات المقارنة رسم مداره الرئيسي في النصف الأول للقرن التاسع عشر الأوروبي^(٤) .

٢. ليست السيميائيات فلسفة من الفلسفات ، بل هي نظرية عامة في اللغة

واجهت النظرية السيميائية - بشقيها السيميولوجي والسيميوطيقي - انتقادات عنيفة داخل فرنسا في أواخر الستينات ، وكانت هذه الطعون جزءاً لا يتجزأ من الهجوم الحاد على التيار البنوي " المكوني " وآثاره الفلسفية " السلبية " على الحركة الاجتماعية العامة ومطالبها السياسية الجديدة وحاجاتها الفكرية والنفسية والجمالية المستجدة . والظاهر أن البنوية ساهمت بعد الحرب العالمية الثانية في إعادة بناء الهرم الفكري المهدود على دعائم جديدة أنظف وأضمن مآلاً . ولذلك شُبهت كاترين كليمون - الباحثة والدبلوماسية المحنكة - حركة البنوية الأوروبية بعد الحرب بحركة البناء العقاري الشيطة فـ " البنوية " تقول كليمون ، هي السكن الاجتماعي (HLM) داخل الفكر كلاهما كانا في الحقيقة ضروريين لمرحلة إعادة التعمير^(١٨) .

في الثمانينيات تغيرت طبيعة الانتقادات الموجهة للسيميائيات ، وأصبحت تصب في معظمها نحو المشروع الجريماصي بعدما سيطر التحليل النفسي اللأكاتي في الجامعة الفرنسية على الاتجاه السيميولوجي الذي فقد منظره اللامع بارت . وكانت أهمها وأبعدها صوتاً تلك التي صدرت عن بعض المشتغلين بالتداوليات الأنجلو سكسونية . وفيما بين ١٧ و ١٩ نوفمبر ١٩٨٣ ، انعقد مؤتمر هام بجامعة بيرمينيون تحت عنوان " السيميائيات والتداوليات " حاول تقريب وجهات النظر المختلفة ظاهرياً أو شكلياً بين الاختصاصيين والمنهجيين . وجاءت مداخلة جريماص الموسومة بـ " ملاحظات إبستمولوجية " خطاباً في المنهج منسجماً مع المعايير والفرضيات المقررة سابقاً ومنفتحاً على

الاقتراحات والمواقف البناءة : " نتج عن التوسّع المستمر للحقول الإشكالية في ميدان علوم اللغة الشاسع والوعي المتزايد بالإمكانيات المتاحة للطريقة التداولية ، نتج عن ذلك نوع من التثبّت المؤسف للأبحاث . فبعضها ، يحاول الآن احتلال الميدان الذي يؤد علم النفس الإدراكي اكتساحه . والبعض الآخر ، يسترق النظر ، على شائكة كوفمان ، إلى علم الاجتماع . وإنه لنصر مشكوك فيه مادام يقضي بنا إلى خليط من الأسلوبية النفسية والاجتماعية . ولا يضر السيميائي كثيراً - يقول جريماص - أن يؤكد بكل هدوء أن خطراً مماثلاً يهدّد كذلك اختصاصه ، الذي تبدو طموحاته الجديدة مفرطة للغاية خاصة بعدما أصبح يؤخذ بعين الاعتبار البعد الخطابي للغة وأدبجت في النظرية والتحليل سيميائيات غير لغوية ، لهذا وذاك .. لا يمكن أن نتخلص من هذا المأزق إلا بتهنية نظرية عامة للغة تنظر إلى علاقات التركيب والدلالة بالتداول كعلاقات متكاملة وضرورية ، تماماً مثلما تحاول السيميائيات التوفيق بين النحو التسميوي المردّي العميق وتقعيد الطرق التلغرافية للخطيب . على هذا الأساس وحده تستطيع التداوليات والسيميائيات القيام بوظيفتهما التكليفية الأشرف ألا وهي تأسيس العلوم الاجتماعية" (٩).

٣. السيميائيات في مفترق المناهج

استفاد لويس باتي عند نهاية الثمانينات من الأبحاث التي أجرتها جماعة " كادير " اللغوية حول المكوّن الخطابي للغة والنصوص على نحو سمح له بتوظيف شخصي للجهاز الاصطلاحي الجريماصي عند تطبيقه على العمل الأدبي وتطويعه تطويعاً يلائم خصوصيات القارئ والمقروء . وهكذا ، صار يطمح المنهج الجريماصي ، عند باتي تلميذ

جريصاص القديم ، إلى تأسيس شكل من أشكال الشراكة التأويلية مع القارئ الذي يحاول السيميائي نفض الغبار عنه " داخل النص " . إذا كنت أتحدث هنا عن السيميائيات كممارسة (للقراءة). يوضح باني ، فلإحقاق هذا القارئ الذي " يتصرف " مع منهجية وطرق تحليل ومنهج تتوسط علاقته عن النص لتحوز محتواه . يترتب عن ذلك ، أن المعنى ليس معطى مسبقاً ، يمكن العثور عليه " وراء النص " ، بل نتيجة لـ عمل ينخرط فيه القارئ تخراطاً ، نتيجة لـ بناء دلالي تسطر عنه نماذج نظرية . وليست هذه النماذج بـ " الشبكات " التي تقوم بفرملة المعنى وتصفيته لتحفظ بقسم معين منه فحسب ، بل مجرد أدوات مساعدة تتيح له بناء موضوع يقع في حيز الدلالة ، وبالشكل الذي يجعل منه موضوعاً قابلاً للفهم . فمأذرك كمعنى يوصف كمبنى أتاحته النماذج^(١٠).

إنّ مثل هذا الفهم للمنهج الجريصاصي - المفتوح على إشكاليات القراءة والتأويل كما أثّرت مجدداً في العقود الأخيرة^(١١) - هو الذي قد يسمح بتجاوز التطبيقات العقيمة للنظرية الجريصاصية المستوحاة أصلاً من الكتب المدرسية (Mammets)، تلك الكتب التي أريد بها مجرد تقريب وتبسيط واستئناس بأسس المنهج وطرائق التحليل لا غير^(١٢) ، فبإذا بها قد غدت عند البعض إمّا تطبيقاً ميكانيكياً حرفياً للنموذج الجريصاصي وإمّا مدخلاً لغوياً مغرباً لنقد سهل تختلف أساميّه : " الاختصاص الضيق " ، " التحليل الرتيب " ، إلخ ، هذا حين تصفو التلويح ..

٤ . اكتشاف السيميائيات للبعد العاطفي للخطاب

٤ - ١ . ينطلق السيميائي كذات راغبة مُنتزعة ، في تصور جريصاص ، من " صفاء التلويح " . ذلك أنه في عصر الثورة التواصلية

والمغامرة البيولوجية ، يحتاج " الباحث " في علوم الإنسان بصفة خاصة إلى هذه " القوى النفسية " الهائلة التي تلعب دور تحفيز أو تثبيط - أي الأهواء - حتى يستطيع متابعة رحلة التنقيب عن موضوع رغبته الأوك: " المعرفة " ، معرفة " الواقع " الذي يحاصره بخطاباته المحبوكَة عن " الأشياء " المتنازع حولها ، ومعرفة " العالم " الذي يزجّ بحياته في صيغ خطابية محكمة التصوير تُعلي من شأن " حالات نفس " تجاه أحداث معينة (" التضحية من أجل " الحب ") وتضع من شأن حالات أخرى (" الصراع من أجل البقاء " مثلاً) . بحيث أن " اثباتي " " مغيال صوغي " يدفعنا دفْعاً ، يقول جريماص ، للتساؤل [داخل النظرية السيميائية] عن وضع البعد العاطفي (Dim. Passionnelle) للخطاب . إذ إن العاطفة تستحضر إلى حُسن الخطاب المضيف مجموعة من المصطلحات التوتيرية والتصويرية في وقت واحد ، كما يصنع مثلاً الحنين إلى وضعية كانت أو كان من الممكن أن تكون ، أو مثلاً تصنع الغيرة بمصاحبها في وضعية تستدعي الخيفة حينما تجمع بين الموضوع المحبوب والمنافس^(١٢).

٤ - ٢ . لقد أراد جريماص أن تكون دراساته الأخيرة للعواطف الإنسانية والأهواء البشرية (Passions) نتوياً علمياً شاملاً لمسيرة سيميائية - فردية وجماعية - طويلة ومجهدَة . وهكذا جاء الكتاب الأخير الذي أصدره جريماص بالاشتراك مع تلميذه جاك فوننتاني بضعة شهور فقط قبل وفاته تحت عنوان : سيميائيات الأهواء ، من حالات الأشياء إلى حالات النفس ، ١٩٩١ (= من أ.).

ففي هذا الكتاب - الذي شرع جريماص وفوننتاني في تشكيل هندسته وتنظيم ملاحظاته المنهجية منذ نهاية السبعينات ، ومهداً له بالعديد من الأبحاث الجزئية والاستكشافية الأولية صحبة العديد من السيميائيين (١٩٧٩) ، (١٩٨٠) ، (١٩٨١) ، (١٩٨٤) ، (١٩٨٦) ، إلخ - في هذا المجهود الجبار فجر جريماص وفوننتاني مختلف الادعاءات

والأحكام المسبقة التي لاحقت وعاكست بناء القطار السميائي ، وبينما أن الكثير من التأويلات سواء تلك التي صدرت عن " الخصوم " أو عن الذين نصبوا أنفسهم كحراس " للمتحف " السميائي ينبغي وضعها بين قوسين ، بل التحرر منها ، والعودة إلى الإشكال الدلالي ، إلى اللحظة الأولى التي أطلقت المشروع السميائي كمشروع معرفي يمارس النقد الذاتي باستمرار قبل أن يفرض على الآخرين - في ظل ديكتاتورية منهجية متسترة أو مفضوحة - مراجعة المواقف ومحاسبة الأخطاء والتعثرات والحوادث . لأن " نظرية ذات هدف علمي .. تحاول دوماً - من منظور جريماص - رصد ثغراتها الذاتية ومواطن ضعفها لهذا واستصلاحها " (س.أ: ص.٧). ونجاح المبادرة السميائية رهين بجرأة الباحثين المثمرة .

٤ - ٣. فالسميائيات ليست صراحةً نظرياً غير قابل للمراجعة النقدية والتاريخية ، بل إطار من التفكير والتحليل بمعنى - في محاولته لتكوين صورة عن المعنى سابقة على التخفي المعجمي والالتواء اللفظي - إلى تجاوز نفسه بالتحول من خطاب تكويني ومولد إلى " خطاب توليدي ، بمعنى منسجم ، وشمولي ، وبسيط ، يحترم مبدأ التجريبية " (س.أ: ص.٧). الأمر الذي يفضي بالسميائي - كذات عارفة بحاجة ماسة إلى الكفاءة الصوغية (مصدر كل فاعلية إجرائية) لتشبيد البناء النظري الذي يسمح بمقاربة دلالات مشهد العالم القابل للمعرفة - إلى التساؤل عن مدى صلاحية عقلانية النموذج المعرفي الذي يستخدمه ، ويظهر طريقة تناوله للموضوعات الثقافية . (موضوعات الاستعمال أو موضوعات الاستداذ).

وإذا كان الفراغ المخيف الذي ساد زمناً طويلاً تحليل الخطاب السردى بفعل الشطط الإيديولوجي قد أوجب على السميائيات في مرحلة البدايات التأسيسية العمل من أجل رفع السرديات إلى مرتبة العظم

المضبوط ، وتجنبيها مخاطر الرؤية البلاغية للتجزئية ، وحمايتها من حماس النظريات اللامعة وموضة الاصطلاحات الفائقة ، فإن الانخراط الكلي في هذا العمل والرهان المنهجي الذي كان يمثلته وقتئذ - إن لم يمنع هذه السمائيات بتقييم هادئ ورصين للخلفية المعرفية التي يستند إليها بناؤها النظري الفتي - جعلها تركز أغلب طاقاتها النظرية ومهاراتها التحليلية لجرد البنات النصية (العصية والسطحية) للحكي ، وفرض عناصر النموذج العالمي الثابتة ، وتعود نحو الصيغ الأربع الضرورية لإتجاز البرامج ، وترتيب مستويات التلفظ المختلفة ، وتحديد أوجه العلاقة بين الثنق السردى و الثنق الخطابى في المنظومة النصية ، إلى غير ذلك من الآليات والعمليات التحويلية المرتبطة بـ "سيمائيات الفعل".

كما أن الأجناس السردية (الحكاية الشعبية أو الفلوكلورية أو الأمثولية) والأنماط الخطابية (الأنماط السردية التقليدية : الخرافة ، القصص) التي أعتمدت غالباً في التطبيق وجهت معها المشروع السيمائى وجهة " نصية " تتلاءم ومرحلة التجريب المفاهيمي التي طبعت نشأة مناهج تحليل الخطاب السردى في العالم الغربى ، والتي مكنت أيضاً من إنشاء جهاز استنباطى وفرضى لمعالجة محتوى النصوص عالى الدقة (ولا يقتل مطلقاً من قيمته الإجرائية المؤكدة أن المعطيات والنتائج الأساسية التي سمح بجمعها في مجال السرديات غدت اليوم بفضل بديهية بين غالبية الباحثين في العلوم الاجتماعية والنقد الأدبي). وللريادة فضل تحديد الأولويات وفتح الطريق .

٤ - ٤ . وقع اختيار جريماص ومساعديه على ظاهرة الأهواء والمواطف - وهو الموضوع الفلسفى والخيالى القديم والشائك - بعد فراغهم من حصر البعدين التدولى والإدراكى للخطاب ، واقتباههم إلى الأهمية البالغة التي يحتمل أن يحتلها البعدان العاطفى والجمالى في

تنضيد المكوّن الخطابي بصفة عامة وفي تحديد "نعوت" متفق عليها لتسمية أدوار موضوعاتية تلصق بالممثل مثل "المبذّر"، "المتهور"، "المختال"، بصفة خاصة، بحيث أن النهوض بهذين البعدين الأخيرين يسمح بكشف "ثبوت الوصف [تلوثاً عاطفياً] من قبل الموضوع الموصوف .. (تلك) الظاهرة المعروفة جيداً على الأقل في العلوم الإنسانية" (س.أ: ١٠). أي بذلك "الرجوع التقدي المميز للسمياتيات"، والمؤدي إلى "تلك التعديلات التي يصل صداها إلى الطبقات العميقة للنظرية السميائية". ومن هناك، يتعين الصعود تدريجياً إلى السطح للتحقق من صلاحية المقدمات المنطقية والأدوات المنهجية" (س.أ: ٢٠).

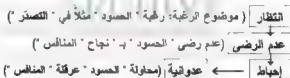
٥. سيميائيات الأهواء : تعريف وتحديد

٥ - ١. وهكذا، ينحو ميدان الأهواء - بعد إعادة اكتشافه من طرف السميائي، وتخليصه ممّا أسماه هرمان بارويط بإرهاب الدلائيات الشكلية (١٩٨٦ : ٥) وإعادة الاعتبار إلى إرثه الفلسفي الغني - ينحو هذا الميدان بالسيميائيات نحو مسائلة "مخيلاتها المعرفية" (س.أ: ١٥)، وإعادة تعريف مهامها ووظائفها الحالية والقديمة، وإعادة صياغة مفاهيمها الرئيسية ومبادئها الجوهرية وتصوّرها للمكونات المتعددة للنص : كمفهوم "صياغة الخطاب"، ومبدأ "المحايشة"، وتصور "الخاصية التصويرية" للخطاب المردي.

ذلك أن دراسة الأهواء والعواطف - من وجهة نظر ظاهراتية وواقعية في آن واحد، بمعنى قطعة من الحياة معروضة على الوري وملموسة في الواقع المعاش - تتيح للسيميائي فرصة مزدوجة : فرصة معالجة عدد من القضايا لم يقل فيها بعد قوله النهائي كمسألة العلاقة بين البنية والتكوين، وفرصة رصد جملة من الحالات النفسية التي سبقته

إلى تحليلها الفلسفة والأخلاق والأدب تحليلاً مسهباً في الماضي وتقدم بشأنها العلوم الإنسانية اليوم عدداً من التفسيرات الجزئية أو الكلية ومجموعة من النظريات التجزئية أو الكلية.

٥ - ٢. تتحدد العاطفة سمياً كحالة تتعارض والعمل السردي، تعارض الكائن المصوغ مع الفعل المصوغ على المستوى الخطابي. إذ تبدو كتنظيم مركبي لـ " حالات نفس " تواكب وتصطبب الممثل لتمثيل فعله السردي قبل إيجازه على المستوى التداولي بعدد من السمات العاطفية الصغرى التي تلهم ذات هذا الممثل عند صياغة الخطاب لباساً يعين ظاهر الكينونة على المستوى العاطفي. فـ " الغضب " حالة نفسية يمكن للخطاب أن ينعت بها كينونة ممثل منخرط في برنامج سردي مثل " الانتقام ". ليس " الغضب "، إذن، بنية سردية ثابتة، وإنما تشكيلة مركبية معقدة يمكن تجريدها من القاموس اللغوي على النحو التالي :



ويمكن وصف التشكيلة العاطفية كحكايات صغرى ذات تنظيم تركيبى - دلالي مستقل، بمعنى أنها تجميع لمسارات تصويرية محتملة الظهور (قبل انغراسها المعجمي) وتكتيف لصور عاطفية جاهزة، مرتقبة، لا ترتبط بسياق معين (قبل إيجازها الخطابي). ذلك ما تجلبه مثلاً الصورة المزدوجة لـ " الغيور "، التي تضبط ذات الممثل - المنهمك في برنامج " حراسة " المحبوبة - وقد توزعته حالاً " التنافس " و" التعلق "، يحتاج عوض أن يتحرك ويحترس عوض أن يثق (م.أ. : ٢١٦ - ٢٢٩).

٥ - ٣. وكذلك ، نتقلنا المقاربة السيميائية لظاهرتي العواطف والأهواء الأنثروبولوجيتين من " سيميائيات الفعل " إلى " سيميائيات الكينونة "، ومن " حالات الأشياء " إلى " حالات النفس "، ومن " موضوعاتية " العالم الخارجي إلى " ذات " فضاء التواصل الداخلي ، حيث تنشئ الصور العاطفية - التي تتخلل أفعال الذات الحاسة تتخلل الموسيقى الإيقاعية للجسد الرافض - عند صياغة دوال الإحساس (حب، غرام ، إعجاب ، اعتداد ، غرور ، إلخ) آثاراً دلالية عاطفية شبيهة في تأثيرها القوي على الحواس والوجدان بمفعول رواج العطور على النفس (س.أ.: ١٥/٣٣/٥٤).

٦. بعض مظاهر الكون العاطفي

٦- ١. نَحْوُ التَّرْكِيبِ العاطفي

لا يختلف التركيب العاطفي ، على مستوى اشتغال البنيات السردية ، عن التركيبين التداولي والإدراكي اختلافات ملحوظة . بل يعتمد مثلهما على البرامج السردية التي يعمل خلالها فاعل التحويل على تغيير الحالات العاطفية القائمة . غير أنه مادامت العاطفة تشكل خطاباً من الدرجة الثانية " فإن الذات التي تشملها العاطفة بردها تعتبر كذلك ذاتها " من الدرجة الثانية "، ذاتاً مصوغة تترب عن ذات الدرجة الأولى سواء أكانت ذاتاً كائنة أو ذاتاً فاعلة . ولذلك ، فالمشاكل التي يثيرها تحليل التركيب العاطفي تتعلق أساساً بتحديد أوجه التداخل المرصودة بين مختلف أبعاد الخطاب التداولي والإدراكي والعاطفية .

لتجاوز العوائق التي تبرز مع هذا التحديد ، ينبغي أن يخضع وضع الذات المصوغة في نظرية سيميائية للأهواء - حسب جريماص

وفونتاني - إلى نظرية في المصطنعات الصوغية ، كما طوّرت حديثاً من طرف كبار السببرنتقيين وخبراء التواصل والإعلاميات منذ الخمسينات . ويمكن لهذه النظرية أن تتطلى من ملاحظة بسيطة وهي عدم ثبات الأوار العاملية الكبير في التشكيلات الخطابية * (س.أ.). ففي العاطفة... الوثنية ، مثلاً ، يتحول الموضوع المحبوب - الجد الأعلى للقبيلة أو العشييرة - إلى ذات - صنم حي ، ويبدو الأمر ملفتاً أكثر للإنتباه حينما لا يكون هذا الموضوع المبجل كائناتاً حياً - جمجمة رأس إنسان أو حيوان ، جذع شجرة ميكة - . ونفس الشيء يلاحظ في بعض تجليات العاطفة ... الإشرافية ، حيث يغدو الفقد المحبوب - الشيخ المتزهد - ذاتاً مؤثرة في جريان الأحداث بين الأحياء - الوالي الصالح - . ومما يدعو فعلاً للتأمل تحول قبر هذا الفقد تدريجياً من مرتبة المرسل إليه المنتظر ... للأعطيات - أي مكان للتذكر والتعجب إلى مرتبة المرسل المحرك - أي ركيزة لها خدماتها ، ومؤسسة تعيد إنتاج المجتمع على نموذجها الهرمي الاستخاري في العصر للوسيط .

٦ - ٢. انشطار الذات الخيالي

تؤكد ظاهرة عدم ثبات الأوار الموضوعاتية الملموسة وجود انفصال بين كونين سمياليين : كون الخطاب المضيف للعاطفة ، والكون الخاص بالعاطفة ذاتها . فـ " صندوق مال " البخيل يعتبر موضوعاً في الكون الأول ، ويصبح ذاتاً ينتقي " البخيل " من مخاطبتها أيما انتشاء في الكون الثاني (س.أ. ٦٠ - ٦٢). وتلك حالة ، وحالة فقط ، من حالات التداخل الخطابي .

والأعجب من ذلك أن الذات المستهوية تشطر إلى ذاتين ، إحداها فعلية تتحقق في الخطاب المضيف ، والأخرى ذات الكينونة

المصطنعة في التشكيلة الخطابية . وهو ما يبرز في حالة كـ " العناد " . إذ يمكن للملاحظ الخارجي - في إطار قيم ثقافية معينة ، بطبيعة الحال - أن يقارن ذات كينونة فعلية غير متصلة على المستوى التداولي بموضوع رغبتها المشروع (الاعتراف بأهمية الاكتشاف العلمي الجديد الذي توصلت إليه) ، وذاتاً منجزة على المستوى العاطفي متأكدة من ظفرها العلمي (اكتشاف دوران الأرض) ، فينتهي حينها هذا الملاحظ إلى تباين الموقفين بالنسبة للواقع القائم . وبعبارة أخرى ، يبقى بالنسبة للعناد (جاليلي ، نيلسون ماندولا) الاتصال بموضوع الرغبة (نيل الاعتراف ، التحرر) مسألة وقت فقط ، حتى عندما يبدو الأمر مستبعداً في الخطاب المضيق (خطاب الكنيسة ، خطاب سلطة البيض العرقي).

والمطلوب من **سماليات الأهواء** رصد الآليات المتحركة في انشطار الذات الخيالي الحاصل في إطار التداخل الخطابى . ولا يمكن أن يتحقق لها ذلك إلا بـ " بناء (تلك) . المصطنعات على نحو يبرز الشروط والشروط المسبقة لتجلى المعنى " العاطفى " ، وكذا لتجلى الكينونة " (س:أ: ١١) . وذلك شرط أساسي لحصر العاطفة في الدرجة الصفر قبل انبعاث الصرح الدلالي .

تستمر آثار الكتلة الثمينة المترتبة عن الصوغات المحصلة أثناء المسار التوليدي للدلالة وما يواكبها من تعديلات الفاعلية التوتيرية ، تستمر هذه الآثار - حتى بعد تعرضها للتحوّل المعقولاتي - في التواجد مع منتوجات هذا التحوّل داخل الخطاب . بحيث تتمكن الذات المستهوية - التي تبدو ظاهرياً واحدة منسجمة كل الانسجام - من طرح تخريجات عاطفية تتضمن عدة أدوار عاملية ، بل عدة ذوات صوغية تتفاعل فيما بينها . وهذه " الإمكانيات تتجلى في الخطاب بفضل استدعاء مزدوج : استدعاء الأشكال الميموسيدية النصيقة بالذاتية ، من جهة ، واستدعاء الأشكال التوتيرية الخاصة بالعاملية من جهة أخرى " (س:أ:).

ويرى جريماص وفوننتاني أنه من المقروض على نظريات التواصل والتفاعل استخلاص كل النتائج التي يؤدي إليها تحليل هذه الإمكانيات المرصودة في الذوات الصوغية المسؤولة عن الانشطار العاطفي الموصوف . وأهمها ضرورة اعتبار كل تواصل مجرد تواصل بين مصطنعات صوغية وعاطفية محكمة : كل متخاطب يوجه مصطنعه إلى مصطنع الآخر في لعبة شبيهة بلعبة المرايا المتقابلة . وهذه النتيجة تأتي لترسيخ الأفكار " المطروحة منذ المستوى المعرفي (السمياليات الأهواء) حول كيفية تصور الذات لحظة انشطار الذات إلى " آخر " واستدخال الجسد الآخر كـ " ذات بينية " على أساس استثنائي " (س.أ. : ٦٢).

ولست آلية الطرح الخيالي للذوات الصوغية المتحسسة ، وإن ميّزت طريقة الشغل الكون العاطفي تمييزاً يسمح بتجاوز الكثير من انزلاقات التصانيف الثقافية للعواطف المشوشة للوصف والتحليل ، ليست هذه الآلية إلا آلية من آليات التفاعل الكثيرة التي تبرز دور الاصطناع العاطفي في تضديد صور المتعاملين أثناء التواصل وتلوين " حالات " الألفس تجاه الرهائات التي تستثيرها موضوعات القيمة وتختلفها الأشياء وأشباه الأشياء اختلافاً .

٧. بعض مواصفات خطاب المنهج السميائي

إن أهم ما يميز الدرس العلمي الحديث الامتحان المنهجي للقناعات السائدة والمقبولة والموروثة في هذا القطاع أو ذاك من قطاعات الثقافة البشرية ، لا لإثبات فسادها المطلق وعدم صلاحيتها الكلية ، وإنما لتصحيح وتعديل وتكييف مسار للمغامرة الإنمائية مع أشكال العقلانية الجديدة - تلك الأشكال التي تتجاوز العقلانية الشكلية

الجوفاء إلى العقلانية المرنة المنفتحة . ذلك ما ينبغيه السميائي ويستشرفه حينما يؤكد ، بعد خطاب موسير المؤسس للمنهج اللساني المعاصر : " إذا كنا مازلنا نعتقد بالقول المأثور الذي يرى بأن وجهة النظر المثبتة بالحجج هي التي تجعل مجالاً معيناً " علماً " قائماً وتمنحه صفة موضوع البحث العلمي ، فإن هذا الفضاء السميائي المسكون بالأشكال الذهنية المصطوفة حيث تصهر العقلي باللاعقلي في عقلانيات متنوعة وفي تشكيلات عظمية هو حقاً المكان المتمسك لاستكشافاتنا " (س.أ.: ٣٢٤). لماذا ؟ لأنه من وجهة النظر السميائية التي لا تؤمن بفضل موضوع على موضوع إلا بقدر التحدي المنهجي الذي يمثلته بالنسبة لتطور النظرية حضوره الإشكالي على المستوى المعرفي " نكاد نجعل كل شيء عن العواطف والأهواء ، أو لنقل إنه ينبغي أن نتعامل معها كما لو أننا لا نعرف عنها أي شيء لأسباب كثيرة .. فإذا استمررنا في طريق تشييد النظريات انطلاقاً من الأسس الصابئة فإنه يتهددنا خطر إنتاج تصنيف إبحالي للعواطف والأهواء يشبه في نهاية المطاف التصنيف السالبة الموجودة " (س.أ.: ١١٠).

ولكن الأولى والأجدي ، تبعاً للروح التجريبية التي طبعت دائماً المقاربة السميائية للموضوعات الثقافية ، معاناة الأهواء والعواطف من خلال المنجز من الخطابات ، أي خطاب القواميس اللغوية وخطاب الفلاسفة والمصلحين الأخلاقيين وخطاب الأنبياء وغيرهم . فلهذه الخطابات ميزة كشف القناع عن الطريقة المفصلة التي تشتغل بها الأكوام العاطفية الصغرى أو ما يسمى في اللسانيات الاجتماعية باللهجات الجماعية والفردية .

أي معيار من معايير الحقيقة يمكن الاستغناء به اليوم بعدما أصبح الراجح منها قديماً وحديثاً غير موثوق بنماذج الإكليمية مشكوكاً في صفاء كونيته ؟ أي عيار هذا الذي بومعه تحقيق الإجماع بعيداً عن

أوهام ديانة العلم التي خيمت على القرن الماضي ، والعالم متقلب القيم ، والمجتمعات طليقة الإيديولوجيات الكليانية والفردانية ، والمعرفة عند المحافظين والمتطرفين على حد سواء تقليد وتلقين لا تجديد واكتشاف ؟ إذا كان السيميائي يدرك جيداً دور الأهواء والحواس في التصديق ، فإنه يقتنع كذلك بأهمية معيار كالتماسك في قياس درجة متانة نظرية من النظريات العلمية . (المأمول) العسامة المكان وتقاسب النظر . والتماسك داخل الأشياء وداخل الأذهان - في نظر جريماص وفونقاني - هو الركيزة الوحيدة التي تبقى لعملتنا عندما تلبد معايير الحقيقة الأخرى . كما أن الفهم بمعنى رصد الظواهر في شموليتها ، هو ذلك الامتداد المنتظر للمبدأ الموسيري " الكل مترابط " حيث يلزم البحث عن المعنى من أجل (فهم) العالم هدف الذات المتسائلة حول مسارها الخاص . ثم إن فهم العالم يعني رفض تجزيته إلى نماذج محلية . ولا يتأتى لنا ذلك إلا بالفرض تماسكه ، وذلك هي الأداة الوحيدة للاقتراب من "التعقيدات" التي تخيف " (م.أ. : ٣٢٥) . البون شامع إذن بين إبستمولوجية لا تضمن اليقين ولكنها متماسكة الرؤية والنتائج وإبستمولوجية ذات مكيالين تنظر إلى الإشكاليات منفردة طرْحاً واصطلاحاً واستنتاجاً . ولا يعرف العود كالعاجم .

الهوامش

١. ولد أجوداس جوليان جريماس بروسيا في ٩ مارس ١٩١٧م، من أبوين ليثوانيين متعلمين بعثة الجمهورية الليتوانية المستقلة حديثاً إلى فرنسا لتعلم اللغة الفرنسية ، فدرس فكتور هجاست في خريف سنة ١٩٣٦ وفي أثناء الحرب العالمية الثانية ، هرب من ألمانيا النازية ، وعاد إلى فرنسا سنة ١٩٤٥ حيث سجل رسائله للدكتوراه مع ماطوري في الدلائل المعجمية ، ثم ناقشها عام ١٩٤٩ . درس جريماس بالاسكندرية (مصر) لفترة بتركيا ، قبل أن يعين أستاذاً بجامعة بولايه ، ثم مديراً للأبحاث بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية ببرايك ابتداء من سنة ١٩٦٥ . من أعماله الرئيسية باللغة الفرنسية :

ANDRE - JULIEN GREIMAS :

- *Sémantique structurale*, Paris, Éditions Larousse, 1966.

- *Du sens*, Paris, Éditions Seuil, t. I 1970; t. II 1983.

- *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales* (En collaboration avec Eric LANDOWSKI), Paris, Éditions Hachette, 1979.

- *Dictionnaire de l'ancien français*, Eds. Larousse, t. I 1968; t. II 1989; t. III 1993.

- *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (En collaboration avec Joseph COURTES), eds. Hachette, t. I 1979¹, 1993² (édition complétée), 1994³; t. II, 1986.

٢. بارت (١٩٧٨) ، (١٩٧٧) ، ص. ٢٢

٣. بلنقيست (١٩٧٤) ، (١٩٦٨) ، " البنيوية والسميات " ، ص ٢٤ . راجع بارت (١٩٧٧) ، ص ٨ : " إذا كان صحيحاً أنني ربطت منذ وقت مبرح بحثي بنشأة وتطور السيميائيات (Sémiotique) ، فمن الصحيح كذلك أنه لا يحق لي كثيراً أن أسميها سميت قد كنت ميلاً إلى تغيير تعريبها بمجرد ما بدت لي أنها قد تبلّست ، وماضت قد حركت على القوي القليلة ، تلك التي كانت أقرب إلى مجلة تيل كيل منها إلى مجلات عديدة في العالم كُنت حوية تبحث السيميولوجي " .

٤. لقد عُيِّن سوسر في العاصمة الباريزية حديثاً مثلما عُيِّن سيويه في العاصمة اللبنانية قديماً . وهو ما ينبغي أن يبينه سيرة ذاتية مكتملة ، إذا ما كتبت في يوم من الأيام بقلم صديق .

٥. راجع جريماس (١٩٥٦)

٦. راجع جريماس (١٩٥٨).

٧. راجع جريماس (١٩٦٣).

٨. كليمون (١٩٩١) ، ص ١١ وتتبع المؤلف قلة : " وإذا كان أطفال الفخلات فرانسة - فتيون نزاعوا بتألق إلى ساحة الأفكار سنة ١٩٦٨ - قد عاشوا تجربة إعادة بناء العالم ذاته ، فإتّهم لم يعملوا عنها الكثير كما يعمل متسايق الدراجات قديمي الفريق على ظهور طيلة المسبقي . لقد

فلدت هؤلاء الأطفال من البنيوية ، واطفوا حولها ، ثم قرروا أنها ليست عملية ، فالتفتوا من حولها ، إنهم كانوا يريدون تفجير كل المثلث ، ويطلبون لذلك المستحيل . فلما أنكسر تلك الشعاع الرقيق الذي كانوا يريدونه : " كنوا والقنن ، واطفوا المستحيل (!)"

٩. جريمانس (١٩٨٣)، ص. ٧.

١٠. باتي (١٩٩١)، [١٩٩٠]، ص ١٠٧. ويظهر كذلك مبالغون (١٩٩٥)، ص ٤٠ - ٦٢.

١١. تراجع دراسة شميث الهانة (١٩٨٧)، [١٩٧٨]، ص ٥١ - ٥٨.

١٢. أختها إطلاقاً كورتس ، تقديم جريمانس (١٩٧٦) ، وجماعة ألكتروكرون (١٩٧٩)، ويظهر أيضاً كورتس (١٩٩١) و(١٩٩٤).

١٣. جريمانس وفونتاتي (١٩٩١) ، ص. ٦٠.



لائحة المراجع

١ - باللغة العربية

* باقي ، لويس (١٩٩١)

" القراءة السيميائية والمشروع اللاهوتي - وفلق وصلالات "، ترجمة : نزار التجديتي ، فاس ، دراسات سيميائية وأدبية ولغوية ، عدد ٥ ، [١٩٩٠] ، ص ١٠٣ - ١٢٠

* شميث ، زيكلريد (١٩٨٧) :

" التواصل الأدبي "، ترجمة / نزار التجديتي ، بيروت ، الفكر العربي المعاصر ، عدد ١٦ ، [١٩٧٨] ، ص ٥١ - ٥٨ .

٢ - باللغات الأجنبية

BARTIHS, ROLAND (1978)

Leçon, Paris, Editions Seuil (1977).

BENVENISTE, EMILE (1974) :

Problèmes de linguistique générale, Paris, Editions Gallimard, t. II (1968).

CLEMENT, CATHERINE (1996):

La putain du diable, Eds. Seuil

COURTES, JOSEPH (1995) .

Du lisible au visible. Paris. Editions Hachette-Université

DESCARTES, RENE (1649) :

Les passions de l'âme, Amsterdam-Paris

ECO, UMBERTO (1996) .

Interprétation et surinterprétation. Paris, Editions Puf.

FONTANILLE JACQUES (1989) .

Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours - peinture - cinéma), Eds Hachette-Supérieur.

- GREIMAS, ANDRE-JULIEN & FONTANILLE JACQUES (1991)
Sémiotique des passions. Des états d'âme aux états des choses, Eds. Seuil.
- GREIMAS, ANDRE-JULIEN
 - (1956) : L'Actualité du saussurisme, *Le Français Moderne*, n° 3.
 - (1958) : Histoire et linguistique, *Annales*, fasc. n° 1.
 - (1963) : La Description de la signification et la mythologie comparée, *L'Homme*, Sept.-déc.
 - (1976) : Du discours scientifique en sciences sociales. *Sémiotique et sciences sociales*, Eds. Seuil.
- HAMON, PHILIPPE (1995) :
 Le Musée et le Texte, *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 95ème année, n° 1, Janv.-févr.
- LIVET, PIERRE (1978) :
 Le Traitement de l'information dans le "Traité des passions", *Revue Philosophique de la France et de l'Etranger*, n° 1, Janv.-mars
- MAINGUENEAU, DOMINIQUE (1995) :
 L'Énonciation philosophique, *Langages*, n° 119, Sept
- PARRET, HERMAN
 - (1979) : Eléments d'une analyse philosophique de la manipulation et du mensonge, *Manuscrito*, n° 2.
 - (1986) : *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Pierre Mardaga éditeur, Coll. "Philosophie et langage"
- PETOFL, J. S. (1976) :
 Lexicology, encyclopedic knowledge, theory of text, *Cahiers de lexicologie*, Vol. XXIX - n° 2.
- RAMAT, P. (1976) :
 Aspects sémiotiques de la linguistique textuelle, *Cahiers de lexicologie*, Vol. XXIX - n° 2.
- RICOEUR, PAUL (1996) :
La critique et la conviction, Paris, Editions Calmann-Lévy
- VALADIER, PAUL (1997) :
L'anarchie des valeurs, Paris, Editions Albin Michel.
- WEIL, DOMINIQUE (1997) :
Figures du sujet dans la modernité, Paris, Editions Arcanes.

التفاعل النصي والترابط النصي
بين نظرية النص والإعلاميات

سعيد يقطين

تقديم :

١ - ١. منذ أن شاع مصطلح

"التنصص" في حقل الدراسات الأدبية في أواخر الستينيات وهو يشير مهمة الباحثين والدارسين إلى الكشف عن مختلف العلاقات المتحققة داخل

النص ، أو بين نصوص متعددة . وكان من نتائج ذلك أن ظهرت مصطلحات فرعية عديدة تجسّد كلها هذه العلاقات ، وتحدد أهم سماتها ، وهي تتجلى في أي نص لأسباب ودواع فنية وثقافية واجتماعية . وساهمت تبعاً لذلك مختلف هذه الاجتهادات في تطوير رؤيتنا إلى النص ، كما سارعت من وتيرة تعميق نظريات النص المختلفة وما يتصل بها .

١ - ٢. نجد من بين أهم هذه الاجتهادات التي أغنت حقل تعاملنا مع النص الأدبي ، وطورت المفاهيم المتصلة بالعلاقات النصية ، دراسة ج. جنيت^(١) حول ما يسميه بـ " المتعاليات النصية " . لقد استعمل جنيت هذا المفهوم ليحل محل " التنصص " ، لأنه أجمع وأشمل ، وهو يتسع وفق تصورهِ لمختلف العلاقات النصية التي ليس " التنصص " سوى واحد منها . وبذلك يغدو " التنصص " مفهوماً فرعياً ، يشكل مع باقي المفاهيم التي أدخلها جنيت أنواعاً وأشكالاً من " المتعاليات النصية " .

١ - ٣. استعمل مفهوم " التفاعل النصي " كمقابل للمتعاليات النصية عند جنيت ، وأرى أنه أعم وأشمل من " التنصص " وأدق من " المتعاليات النصية " .^(٢) كما أن هذا المفهوم مفتوح على كل العلاقات الكالنة والممكنة ، وعندما نتحدث عن الإعلاميات والنص الإلكتروني ، يتضح

لنا بجلاء أن مصطلح " التفاعل " أكثر ملائمةً واتسجاماً ودلالةً من غيره من المقابلات المستعملة في العربية للدلالة على " التناص " أو " المتعاليات النصية " .

١ - ٤ . حدد جيرار جنيت أنواع المتعاليات النصية التي رصدها في خمسة أنواع هي : معيارية النص ، والمُناص ، والتناص ، والمبرئانص ، والتعلق النصي . وبهنا من هذه الأنواع جميعاً الوقوف على النوع الأخير الذي كنت قد كرست له كتاب " الرواية والتراث السردي " لأنني أريد النظر في هذا المفهوم من زاوية اتصاله بـ " الإعلاميات " ، ونعيد النظر فيه في ضوء الانفتاح على المستجدات النصية في اتصالها بالإعلاميات ، ونعابن كيفية استفادة " نظرية التفاعل النصي " من الإيجازات التي تتحقق في هذا المجال . وبذلك نعطي لنظرية النص والتفاعل النصي كل الاحتمالات الممكنة للتطور والتبلور في ثقافتنا العربية الحديثة .

٢ . التعلق النصي :

٢ - ١ . حدد جيرار جنيت هذه العلاقة النصية (Hypertextualité) بين نصين اثنين ، أحدهما لاحق (ب) " Hypertexte " ، والثاني سابق (أ) " Hypotexte " . ويتخذ النص اللاحق السابق عالماً لإنجاز تجربته النصية . وهذا ما دفعنا إلى تسمية هذه العلاقة بين النصين بـ " التعلق النصي " ، وذلك على اعتبار أن القاعدة فيها أن الكاتب من خلال قراءاته المتعددة ، يتعلق (بالمعنى الإيجابي للكلمة) بنص نموذج أو كاتب معين ، ويظل يتحذّيه ، ويسير على منواله في نسج تجربته أو التتويج عليها . وتاريخ التجربة النصية العربية ومواها ، يمدنا بنماذج دالة على ذلك (مثل علاقة المعري بالمتنبي ، أو الحريري بالهمذاني ،،، أو علاقة الإنيادة وأوليس بالأوديسا ،،،) .

٢ - ٢. إن هذا التعلق لا يقف عند حد المحاكاة أو المسير على المنوال، ولكنه قد يتحول إلى الضد، كما نجد مثلاً مع المناقضة أو الهجاء أو المعارضة. والمثال المشهور لهذا النمط من العلاقة في الإنتاج الشعري العربي ما تقدمه لنا النفاذ بين جرير والفرزدق، حيث يصد الشاعر جرير مثلاً إلى اتخاذ قصيدة للفرزدق، فينسج على وزنها وعروضها وصورها وأساليبها، ولكنه يحول كل ما فيها من قيم إيجابية إلى سلبية. وإلى جانب المحاكاة والمعارضة، يمكن الحديث عن التحويل حيث يكون الانطلاق من تجربة نصية معينة مناسبة لإنتاج دلالة خاصة، أو إبراز تصور مختلف. ويتجاوز التحويل هذا البعد الدلالي إلى المادة الحكائية، وطرائق اشتغال الخطاب، كما جد مثلاً في ليالي ألف ليلة لتجيب محفوظ، وعلاقتها مع ألف ليلة وليلة. والأمثلة على ذلك كثيرة ومتعددة في الإنتاج العربي الحديث.

٢ - ٣. لا يقف حد التعلق النصي بين نصين ينتميان إلى نظام علامات خاص (اللفظ / الكتابة)، ولكنه يتعدى ذلك إلى أنظمة متعددة العلامات، حيث يكون النص المتعلق به (السابق) من نظام لفظي، مثلاً، لكن النص المتعلق (اللاحق) ينتمي إلى نظام علامات مختلف: فرواية نجيب محفوظ يمكن أن تحول إلى السينما، وقصة أهل الكهف ... يمكن أن تحول إلى مسرحية (توفيق الحكيم)، كما أن الرسام أو المصور أو الموسيقي يمكن أن يتعلق بنص أدبي أو ديني أو ثقافي ...، فيقدمه من خلال نظام العلامات الذي يشغل به، فيبرز لنا من خلال اللوحة (الرسومات الشعبية التي تمثل عذرة وعبل)، أو القطعة الموسيقية (شهرزاد).

٢ - ٤. إن التعلق النصي في الدراسات الأدبية قدم إشارات كثيرة ومهمة عن العلاقات التي يمكن أن تأخذها التصوُّص أو الأعمال الفنية

المختلفة بعضها ببعض . كما أنه كشف لنا عن أنظمة العلامات المتعددة، وكيفية تفاعلها من خلال إنتاج معين في نطاق خاص^(٣). ويبين لنا هذا أن التفاعل يتجاوز النص في بعده اللفظي إلى نصوص ذات طبيعة صورية أو صوتية وغيرها ، وتستفيد من أبعاد مختلفة للنصوص الفنية وسواها . ويكشف لنا هذا بالملحوس عن الطابع الفني وغير المحدود لأشكال وأنواع التفاعل التي تتحقق بين مختلف الإنتاجات التي يبدعها الإنسان ، وينشئها لدواع تتصل بتنويع وإثراء أنماط التواصل بين الناس. وخير دليل على ذلك ما نجده كامناً في الدلالات الجديدة التي صار يأخذها التفاعل النصي بوجه عام ، والتعلق النصي بصورة خاصة مع الثورة الإعلامية التي تفرض نفسها باطراد وبوتيرة متسارعة وشاملة محدثة بذلك أساليب وأشكالاً جديدة ومتطورة في الإنتاج والتلقي والتواصل . وذلك ما يمكن أن نتوقف عنده من خلال حديثنا عن "الترباط النصي" الذي هو وجه آخر للتفاعل وللتعلق النصيين .

٣. الترباط النصي :

٣ - ١ . عندما اقترح جيرار جنيت مفهوم (Hypertexte) سنة ١٩٨٢ لم يكن على علم بأن هذا المصطلح كان يوظف في الإعلاميات بمعنى مختلف عن المعنى الذي أراده لنوع العلاقة النصية التي حددها ، وإن كان المعنى العام يرمي إلى ما سنحاول إعطائه لهذا المفهوم ، ونحن نرمي إلى نقله من مجال الإعلاميات بقصد توظيفه في تحليل النص . لقد ظهر مصطلح Hypertexte في الإعلاميات لأول مرة حين استعمله طيب نيلسون سنة ١٩٦٥^(٤)، وبما أن دلالاته تختلف عما نجده في تحليل النص الأدبي فإننا نقترح له مفهوم : " الترباط النصي " ، تمييزاً له عن "التعلق النصي"، وسنضطلع بتبيين ذلك في سياق هذه الدراسة .

٣ - ٢. انطلق ط. نيلسون من مجهودات سابقة ، وحاول تجاوزها . وبعد نجاحه في ذلك مساهمة تطويرية للأعمال التي قام بها ف. بوش (Vannevar Bush) من جهة، وبعده د. إنجيلبارت (Douglas Engelbart) من جهة ثالثة . أقدم ف. بوش سنة ١٩٤٥ (وهو رائد في الإعلاميات ، والحساب الآلي) على البحث عن أسلوب يمكنه من تخزين الوثائق والنصوص كيلا كان نوعها (كتب - مقالات - ملاحظات شخصية - تعليقات ...) وتصفحها واسترجاعها ، والبحث فيها ، عن طريق ربط بعضها ببعض ، بحرية وسهولة ، كلما دعت الحاجة إلى ذلك^(١).

٤ - ٣. كان الهاجس الذي حرك بوش إلى البحث عن هذه الطريقة في تخزين المواد وتنظيم البحث فيها ، هو ملاحظته للأعداد الهائلة من المعلومات التي كانت تتراكم **باطراد في المكاتب الحكومية**^(٢) ، وكان البحث فيها يستدعي الكثير من الجهد والعمل الشاق كما كان أساس ترجمته لهذا الهاجس ، يكمن في إطلاقه من فكرة مفادها أن الدماغ البشري يشتغل وفق نظام الترابطات .

لقد دفعه ذلك الهاجس ، إلى تطبيق تلك الفكرة على النظام الذي اخترعه وسماه (Memex)، وهو أداة لتخزين المواد والنصوص ، وتكمن سمته الأساسية في قدرته على إدارة وتسيير المعلومات ذات العلاقة ، وربط بعضها ببعض بشكل آلي . ويتم هذا الربط بنفس أسلوب الدماغ البشري في الربط بين الأشياء . لقد نجح بوش في إدخال مفهومين جديدين لتأكيد هذه الروابط وهما " العقدة " و " الرابط " وسيكون لهما موقع هام في توظيفات الترابط النصي واستعمالاته بعد ذلك . كانت الآلة التي يشغلها لفائدة نظامه ميكانيكية وثقيلة وتستعمل بطائق مخزّمة ، ولم يحالف الحظ مشروعه الذي اعترضته عوائق تكنولوجية عديدة فلم يتطور بذلك نظامه . وكان من الضروري تحقيق خطوات أخرى ليصبح المشروع قابلاً للإيجاز ، ولكن على يد غيره من الرواد .

٣. ٤. واصل دوجلاس إنجيلبارت (١٩٦٨)، وهو رائد في خطاب الإنسان - الآلة ، وإليه ينسب اختراع " الفأرة " للحاسوب ، مشروع بوش وذلك باطلاقة من أعماله وسعيه إلى تطويرها من خلال اختراعه لنظام أسماء (On line system) NLS ، وهو أول نظام يسمح بتوظيف الترابط وتجسيده بصورة مللعة^(٧).

٣. ٥. هذه الإنجازات كان يحزوها هاجس مركزي يتمثل في تنظيم البيانات والمعطيات المشتغل بها في المكتبات ، وفي التواصل بصفة عامة . وينجح طود نيلسون في استثمار أعمال أسلافه ، ويقدمها من خلال نظام الحاسوب الذي اخترعه تحت اسم Xanadu وهو مستوحى من عنوان قصيدة لكويليردج " قصر الأحلام " . يربط هذا النظام بين عناصر أجزاء متعددة من المعطيات ، ويسمح بتسجيل الأفكار المصاحبة لمستعملها في المستقبل^(٨) . ويقترح نيلسون مصطلح Hypertexte لتحديد هذه العملية المطبقة على الحاسوب ، والتي تسمح بالتنقل بين المعلومات بحرية وسهولة ، وذلك انطلاقاً من اعتباره Hypertexte أو الترابط النصي مكوناً من مصادر مختلفة ومتعددة ، وهناك إمكانيات للربط بينها ، ومنذ ذلك الحين عرف هذا المصطلح شيوعاً كبيراً أملتته الإمكانيات العديدة التي أتاحتها استخدام الحاسوب في الحياة العلمية والعملية ، كما عرف تطورات مهمة من حيث تشغيله وتوظيفه في صناعة البرمجيات والموسوعات والنصوص الإلكترونية . وصار تبعاً لذلك من المفاهيم - المفاتيح التي تستعمل بكثرة في الأدبيات الإعلامية المختلفة . ولقد بدأ الاهتمام بهذا المفهوم يستقطب بعض الباحثين العرب ، وإن بشكل محتشم وقليل ، ويبدو لنا ذلك بجلاء في المحاولة الرائدة التي أشرت إليها أعلاه للباحثين بدران وفرحان ، وهي تتصل بالإعلاميات ، والدراسة التي أقدم عليها الناقد حسام الخطيب في كتابه " الأدب والتكنولوجيا " ^(٩).

٤. الترابط النصي والتفاعل النصي :

٤ - ١. في كل التعريفات التي وقفت عليها بصدد 'Hypertexte' نجد العنصر المبرز ، والمركز عليه في أي تعريف هو ما اتصل بـ " الرابطة " و " الترابط " . وسنحاول في مستوى أول تقديم بعض التعريفات التي تبين ما نذهب إليه ، لننتقل بعد ذلك إلى إبراز الوشائج التي تصل الترابط بالتفاعل ، ونؤكد بالملحوس أن " التفاعل " يقلل أعم وأشمل ، ويسم مختلف العلاقات النصية الكائنة والممكنة ، لتتاح لنا بعد ذلك إمكانية الذهاب إلى الأطروحة التي ندافع عنها هنا ، وهي محاولة استثمار مفهوم الترابط النصي الذي نستعيده من الإعلاميات لنعيده إلى التوظيف في مجال تحليل النص الأدبي ونعطيه بذلك كامل أبعاده التي تتحقق في أي نص إبداعي أو أدبي بوجه عام .

٤ - ٢. يقدم لنا التعريف الأول مفهوم " Hypertexte " بأنه " نظام يتشكل من مجموعة من النصوص ومن روابط (liens) تجمع بينها ، متيحاً بذلك للمستعمل إمكانية الانتقال من نص إلى آخر حسب حاجياته^(١٠) .

٤ - ٣. وفي تعريف موسوعة إنكارطا^(١١) في نسختها الفرنسية (١٩٩٨) نجد أنفسنا أمام إدراج مفهوم الترابط النصي ضمن مفهوم " تعدد الوسائط " الذي ترى أنه يستوعب تكتيكتين متجاورتين هما الترابط النصي وترابط الوسائط (سنعود إلى هذا المفهوم) ، وبصدد المفهوم الأول ترى " أنه بتطبيقه على خزانة من الملفات يقوم بربط (chaîner) مجموع هذه الملفات بواسطة نسج من العلاقات غير المتتالية . وتتيح هذه الروابط (liens) للمستعمل أن يتنقل بين موضوعات متنوعة دون مراعاة النظام الذي تخضع له في ترتيبها " .

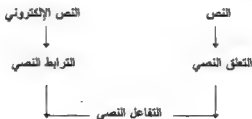
٤ - ٤. أما الموسوعة البريطانية^(١٢) فتقترح هذا التعريف : " ربط وثائق إعلامية متصلة فيما بينها بواسطة روابط إلكترونية قصد السماح للمستعمل بالوصول إليها بسهولة " .

نلاحظ من خلال هذه التعريفات التي وقفنا عليها ، ولم نرد نتبع العديد من التعريفات التي تمدنا بها مختلف المعاجم والموسوعات أنها تلج جميعاً على فكرة " الربط " بين المعطيات المختلفة ، سواء كانت نصوصاً ، أو صوراً ، أو قطعاً صوتية أو موسيقية . بل إن الموسوعة البريطانية تؤكد أن الترابط النصي ، يسمى أيضاً " Hyperlinking " ، وفي هذا تأكيد أكبر على مدلول هذا المصطلح وما يحمله من معنى الربط والترابط الذي نجده واضحاً في الكلمات التالية الدالة : Connection / Link ... / Chaînes / Liens

٤ - ٥. نستخلص من كل هذه التعريفات وغيرها أن " الترابط " هو الصمة الأساسية التي تتصل بمفهوم Hypertexte ، ولذلك فضلنا هذا المصطلح على غيره ، وميزناه عن المفهوم نفسه في نظرية النص التي تجعله مقتصرأ على العلاقة بين نصين سابق ولاحق . ولتوضيح الاختلاف الأساس بين الاستعماليين ، وصلتهما معاً بـ " التفاعل النصي " ، لابد لنا من التمييز بين النص والنص الإلكتروني . يظل النص في الاستعمال الجاري مرتبطاً بالشفاهي والكتابي ، بينما نجد النص الإلكتروني هو ما يتحقق من خلال شاشة الحاسوب ، وله مواصفات تختلف عن النص الشفاهي أو المكتوب . وتوظيف الحاسوب في الحياة العملية أوجد إمكانيات استعمال " النص " بمواصفات تخضع للإطار الذي يسمح به نظام الحاسوب وتقنياته الخاصة . ولهذا الاعتبار نجد مفهوم " النعلق النصي " يضعنا أمام علاقة بين نصين اثنين ، حيث يقيم اللاحق منهما علاقة مع السابق . أما في النص الإلكتروني ، فالترابط النصي

يتجسد من خلال الروابط التي تتم من داخل النص نفسه ، ويسمح لنا هذا بالانتقال داخل النص ، وفق ما تستدعيه عملية القراءة . وكمثال على ذلك من خلال "الموسوعة الإلكترونية" حيث ننتقل من "مادة" ما ، وداخلها يمكننا بواسطة الضغط على مؤشر الفأرة الانتقال إلى البحث عن معنى كلمة ، أو تعريف شخصية وردت في المادة التي اطلعنا منها ،،، وفي قراءتنا للمادة المتصلة بالشخصية يمكننا أيضاً الانتقال بوسر وحسب الحاجة ، وهكذا دواليك . ويتيح لنا " الترابط " في النص الإلكتروني ليس التحرك بين النصوص اللفظية فقط ، ولكن أيضاً الانتقال بين علامات غير لفظية ، مثل الصوت ، أو الصورة ، أو الخارطة ، أو اللوحة ، أو الصورة الحية أو المتحركة ، ويعرف هذا التوسيع بترابط الوسائط 'Hypermedia' . ومعنى ذلك أن مفهوم الترابط يتجاوز " اللفظي " إلى أنظمة متعددة . وهذا الشكل من الترابط بمعنييه ما كان ليتحقق لولا التطور الذي تم مع استخدام النص الإلكتروني ، وتوظيف الوسائط المتعددة .

ورغم الثباين المسجل بين التعلق النصي والترابط النصي ، فإننا نراهما معاً يرتبطان بـ " التفاعل النصي " بوصفه جامعاً يتسع لمختلف العلاقات بين النصوص ، سواء كانت لفظية أو غير لفظية ، وسواء قدمت شفاهاً أو كتابةً أو إلكترونياً ، كما يمكننا توضيح ذلك من خلال هذا الشكل :



لكن الفرق بينهما يبرز من حيث طبيعة النص (أو شكل تجليه)، من جهة ، ونوع التفاعل من جهة ثانية . ويتضح لنا البعد التفاعلي ، (وهذا ما جعلنا نفضل " التفاعل النصي " عن غيره من المصطلحات الموظفة في اللغة العربية لتأكيد العلاقات المختلفة بين النصوص وحتى قبل اطلاعنا على الأدبيات الإعلامية) ، من خلال تأكيد المشتغلين بالإعلاميات في حديثهم عن " الوسائط المتعددة " و " الترابط النصي " وترابط الوسائط " عن " التفاعل " الذي يطبع هذه العلاقات . وتذهب موسوعة إنكارطا الإلكترونية إلى حد الحديث عن إمكانات " تفاعلية " أناحتها الوسائط المتعددة من خلال تقديمها للفنانين والكتاب نمطاً من التعبير التفاعلي يزخر بالإمكانات ، ومفتوح على الاحتمالات التي لا يُمكننا منها أي نمط تعبري آخر^(١٣) . وفعلًا نجد في التطويرات الإبداعية (الرواية والألعاب ،،، مثلاً) ما يؤكد هذا البعد " التفاعلي " الذي نؤمسه إليه .

٥ . التفاعل النصي وآليات الاشتغال :

٥ - ١ . إن تأكيدنا على البعد الجامع لمفهوم " التفاعل " بين مختلف النصوص (أدبية / غير أدبية)، وكيفما كانت طبيعتها أو شكل تجليها (شفاهية / كتابية / إلكترونية) ، يدفعنا إلى جعله عاماً وشاملاً بالقوة والفعل ، وذلك على اعتبار أن التطورات التي تحققت في مجال تحليل النص المكتوب قبلت قبل تبلور النص الإلكتروني الذي جاء محملاً بإمكانات لا تتمثل بالصورة نفسها في النص المكتوب أو الشفاهي ، وإن كان مجال التشديد على تلك الإمكانيات قد تحقق مع النظريات السيميوطيقية المختلفة التي راهنت على الاشتغال بالعلامة كيفما كان نوعها (لفظية / غير لفظية) . وتبعاً لذلك ، لابد لنا من الوقوف على

آليات اشتغال التفاعل النصي بقصد معاينة مدى شموليتها للتوسع للترابط النصي أم لا . وفي الحالة النقيض لابد لنا من تحديد آليات أعم وأشمل من تلك التي تم الوقوف عليها في تحليل النص لتأكيد الأطروحة التي ندافع عنها هنا ، والمتمثلة في شمولية التفاعل .

٥ - ١ . حدد لوران جيني^(١٤) آليات اشتغال التعامل النصي ، أو ما يسميه " التناص " باعتباره المفهوم الجامع من خلال ما يلي :

٥ - ١ - ١ . التلفيز : والمقصود بذلك أن النص وهو " يتفاعل " مع نص آخر ، ينقله من نظام العلامات الذي ينتمي إليه ، ولاسيما إذا كان من غير نظام العلامات اللغوية ، ويمنحه بعداً لفظياً . فالروالي مثلاً قد يصف منظرًا أو فضاء ما ، ولكنه لا يقدمه لنا من خلال بعده البصري كما يفعل المصور أو الرسام ، ولكنه بواسطة اللغة ينقل إلينا أشياء غير لغوية .

٥ - ١ - ٢ . الخطية : إن النص المكتوب مثلاً حين يتفاعل مع أي نص، فهو ينقله إلى نظامه الخطي ، ويقدمه لنا متمسلاً ومتنامياً تماماً كما هو الحال مع أي نص مكتوب . حتى وإن كان النص المتفاعل معه من طبيعة مغايرة .

٥ - ١ - ٣ . التضمين : ويتمثل في إدراج النص المتفاعل معه في نطاق النص ، بصورة تجعله يبدو وكأنه جزء منه رغم كونه طارئاً عليه . وعملية التضمين هاته تستدعيها عملية بناء النص ، وهو يتفاعل مع غيره من النصوص .

٥ - ٢ . هذه الأشكال الثلاثة لعملية التفاعل النصي وطريقة اشتغاله في النص المكتوب مثلاً ، لا يمكن إلا أن تضعنا أمام ضرورة طرح أسئلة

حين يتعلق الأمر بالنص الإلكتروني ، وذلك على اعتبار أنه لا يحقق لنا الطرائق نفسها التي نجدها في غيره من النصوص . فالنص الإلكتروني يعتمد اللغة ، وقد تكون أساسية أو محورية في بعض تجلياته ، ولكنها ليست الوحيدة ، إذ قد يقدم إلينا بعض النصوص التي يتفاعل معها انطلاقاً من علاماتها الخاصة : يمكننا مثلاً الانتقال بواسطة مؤشر الفأرة من قراءة مادة تتصل بجان بول سارتر ، إلى تصريح صوتي له حين رفض جائزة نوبل ، ونفس الشيء نجده في مختلف مواد النص الإلكتروني الذي يعتمد تعدد الوسائط . ومعنى ذلك أن تعدد الوسائط في النص الإلكتروني يأتي ليتجاوز البعد اللفظي الذي يقف عنده النص المكتوب ، وبذلك نتعدى " التلخيص " ونتجاوزه إلى " تعدد العلامات " بتعدد الوسائط . ونجد الشيء نفسه بصدد الخطية في النص الإلكتروني . لا يمكننا أن نختلف في أن مواد النص الإلكتروني ذات بعد خطي . لكن الخطية في مادة نصية ما ، تتجاوز مع اللاخطية التي هي السمة الأساسية للنص الإلكتروني . فالمشتغل بالنص الإلكتروني يمكنه الانتقال هرمياً أو شجرياً في النص ، وبواسطة " الترابط النصي " يمكنه الانتقال بحرية في النص ، ويبين هذا أن البعد الخطي يأتي في مرتبة ثانية ولا يحظى بالمكانة التي يتمتع بها النص المكتوب . أما عملية التضمين فهي تتحقق داخل المادة ، ويتيح الترابط النصي التعامل مع هذه النصوص وكأنها شبه مستقلة لأن كل نص يصبح قابلاً لأن يتضمن غيره من النصوص التي يمكن التوجه إليها رأساً ، والتعامل معها في ذاتها . إن كل هذه الملاحظات تبين لنا بجلاء خصوصية النص الإلكتروني واختلافه عن النص " العادي " . وهي جميعاً تأتي في واقع الأمر لتؤكد البعد التفاعلي ولا تلغيه ، وإن كانت تجليه لنا بصور مخالفة لما اعتدنا عليه . ولا ننسى في هذا النطاق الإشارة إلى أننا نتحدث عن نوع معين من النصوص الإلكترونية ، وهي تلك التي تعتمد نظام تعدد الوسائط المتطور . أما النصوص الإلكترونية البسيطة ، فلا تختلف كثيراً عن النص المطبوع .

٥ - ٣. إن القواعد التي وفقنا عليها في تحقق التفاعل النصي تبين لنا بجلاء التباين الحاصل بين النص " العادي " والنص الإلكتروني من حيث تجسد أوجه التفاعل ف :

- التلغيف # تعدد الوسائط .

- الخطية # اللاخطية .

- التضمنين = التضمين .

إن الاختلاف المسجل في النقطتين الأولىين يتصل بطبيعة كل نص من حيث طريقة بنائه ، وأداة تجليه (الكتابي / الإلكتروني). لكنهما تتفان في التضمنين الذي يصل كلا منهما بالتفاعل في حد ذاته (العلاقات النصية). ومعنى ذلك أن التلغيف والخطية لهما علاقة بالخصائص النصية التي يتحقق من خلالها للنص وهو يتفاعل مع غيره ، أما التضمنين فيبرز لنا من خلاله التفاعل بفض النظر عن أشكال تجلي النص . ويفيدنا هذا في النظر في صور التفاعل وكيفية بروزها في النص كيفما كان نوع تجليه . ونصل بذلك إلى الأنواع المتعددة التي رصدتها الباحثة مثل التعلق النصي ، والتناص ، والمناسة ، والميتاتص ، ومعيارية النص ، وأخيراً الترابط النصي . إنها جميعاً تتحقق في أي نص ، سواء كان إلكترونياً أو غير إلكتروني . كما يمكننا توضيح ذلك على هذا النحو :

٥ - ٣ - ١. التعلق النصي والتناص : يتصلان بالتداخل الحاصل بين النص اللاحق والنصوص السابقة ، وكل واحد منهما يتجلى في النص بطريقة خاصة .

٥ - ٣ - ٢. المناسة والميتاتص : تتحققان في النص عن طريق التجاور (الهوامش - المقدمات - النصوص الموازية ،...) أو عن طريق

التعليق أو النقد الموجه إلى النص . أما المصاريف النصية فترتبط بجنسية النص أو نوعيته ، وليست بذلك طبقة نصية خاصة .

٥ - ٣ - ٣ . أما الترابط النصي : الذي سجلناه بصدد النص الإلكتروني، فنراه قريباً من النوع الثاني (المناصفة / الميئانص) ، حيث نجد أنفسنا أمام بنوات نصية مستقلة بذاتها (نصوص موازية كيفما كانت طبيعتها تطبيقية أو تفسيرية ...) وترابط مع النص دلاليًا ، وتتعدد بتعدد الروابط التي تمكننا من الانتقال إلى نصوص متعددة ، وبأنظمة علامات مختلفة .

٥ - ٤ . نستنتج مما سبق أن التفاعل النصي يظل أشمل وأوسع ، وأن كل تجل نصي ينشئ له إمكانياته الخاصة التي يتحقق من خلالها هذا التفاعل . وفي كل الحالات يدفع بنا هذا إلى إعادة النظر فيما تكون لدينا بصدد نظرية التفاعل النصي بجعلها منفتحة على إمكانيات النص الإلكتروني والاستفادة منها في تطوير علاقات نصية أخرى تتحقق في النص العادي والانتفات إليها في ضوء ما يقدمه لنا النص الإلكتروني . ذلك ما يمكننا أن نقترّب منه في النقطة التالية .

٦ . الترابط النصي ، والتعلق النصي :

٦ - ١ . يدفعنا مفهوم الترابط النصي كما يتحقق في النص الإلكتروني إلى إعادة النظر في ما تكون لدينا من تصورات عن النص ، وطرح بعض الأسئلة بصدها . لا مشاحة في أن النص المكتوب تخصيصاً يعتمد مبدأ التلخيص بوجه عام . لكن الخطية لا يمكن إلا أن تتساعل بشأنها . هل للنص المكتوب فعلاً خطي ؟ أم أنه مثل النص الإلكتروني يعتمد الخطية واللاخطية معاً ؟ إننا على سبيل المثال نقرأ النص المكتوب ، وننتقل إلى

الهوامش ، ونضع الكتاب ، ونذهب إلى آخر في مكتبتنا ونفتحه ، ونتبين ما نبحث عنه أو ما يحيل إليه ، ثم نعود حيث تركنا النص وتواصل القراءة ، وقد نتوقف بين الغينة والأخرى ، ونخرج من الكتاب ونعود إليه . ولا يكون الفرق في هذه الحالة متصلاً إلا بطبيعة النص المكتوب والنص الإلكتروني ، وأن عملية الترابط أو التفاعل عموماً عملية تتصل بالقراءة أو طريقة القراءة ، وليست عملية كتابية فقط . بمعنى أن النص قد يحفز على التفاعل ، والقارئ يمارسه . إن التساؤل عن الخطية لا يمكن إلا أن يجدد رؤيتنا إلى طبيعة إنتاج النص وإلى طريقة تلقيه ، لأنه يمكننا حتى في النص الإلكتروني ألا ننقل بين المواد المترابطة ، ونفس الشيء يمكن أن نقوم به مع النص المكتوب ، إذ يمكن للقارئ أن يتجاوز عن قراءة ما يحيل إليه النص أو يترابط معه ، تماماً كما كان يفعل قارئ الروايات الواقعية في القرن التاسع عشر ، حيث كان يقفز على صفحات الوصف التي قد تستغرق الصفحات ، أو قارئ المسير الشعبية التي تهمة الأحداث فيضرب صفحاً عن المقاطع الشعرية الطويلة التي تتخلل النص السيري .

٦ - ٢ . هل ممارسة " الترابط النصي " لصيقة بالنص الإلكتروني أم يمكننا العثور عليها حتى في النص المكتوب ؟ ويكفي للجواب على هذا السؤال أن نسأل الكتب القديمة التي يضم الكتاب فيها عدة كتب (الحواشي ، الهوامش ، الحاشية على الحاشية...) . إننا في هذا النوع من الكتب أمام تفاعل نصي متعدد قوامه النطق النصي بالشكل الذي تحدثنا عنه (نص سابق / نصوص لاحقة) ، وفي الوقت نفسه أمام " الترابط النصي " بالمعنى الذي نجده في الأبيات الإعلامية : إذ يمكننا الانتقال من النص إلى النصوص التي يترابط معها النص (من النص إلى الهامش إلى الحاشية)^(١٠) . ولقد مارس القدماء عن طريق توظيف الألوان المتعددة في الكتابة ما يؤكد ما نجده اليوم في النص الإلكتروني

(توظيف الألوان والتحديدات لتأكيد الترابط ومسوى ذلك من التقنيات). ويعني هذا في تصورنا أن التعلق النصي يتصل بالترابط النصي اتصالاً وثيقاً رغم الفوارق التي نجدها بين النص المكتوب والنص الإلكتروني ، ويؤكد صلتها معاً بالتفاعل النصي .

٦ - ٣ . يقودنا هذا التحديد إلى الوصول إلى النقطة التي نود طرحها والعودة إليها بدافع التفكير فيها ، ونتمثل في أن الترابط النصي ليس فقط سمة للنص الإلكتروني . إننا نجده كذلك في النص المكتوب . وبهذا التصور نرى أن التفاعل النصي يظل المفهوم الجامع الذي يستوعب مختلف العلاقات النصية التي تتحقق في أي نص . وأن لائحة الأنواع التي تم تحديدها لضبط هذه العلاقات ليست نهائية ولا كاملة . وكلما تطورنا في فهم النص ومجمل علاقاته أمكننا الانتهاء إلى تحديد أنواع أخرى . وأن أنواع التفاعل النصي المحددة إلى الآن تتحقق في النص المكتوب والنص الإلكتروني بما في ذلك التعلق النصي . غير أن "الترابط النصي" الذي وضع لتجسيد العلاقة داخل النص الإلكتروني ، يتحقق داخله بناء على اعتبارات خاصة بطبيعته النصية (اللاخطية - تعدد الوسائط) ، لكننا يمكن أن نجده كذلك في غير النص الإلكتروني ، لكن من خلال " التلغيف " أي السمة الأساسية التي يتجسد بواسطتها النص المكتوب .

٧ . تركيب :

٧ - ١ . تطورت رؤيتنا إلى النص بناء على تطور آليات دراسته وفهمه في العصر الراهن ، والإعلاميات واحدة من المنجزات الحديثة التي استفادت من اللسانيات ومن نظريات النص في معالجة النص الإلكتروني. ويمكن لنظريات النص أن تستفيد بدورها مما يتحقق في

الإعلاميات بصفة عامة ، والإعلاميات اللسانية خصوصاً . إن تضافر اختصاصات شتى في مقارنة النص واستثمارها في معالجته مثل نظرية الذكاء الاصطناعي والنظريات المعرفية والإدراكية والنفسية ،،، ساهمت في تقارب التصورات المثكّلة حول النص ، وجعلت من الممكن بل من الضروري استفادة بعضها من البعض الآخر . ونظرية التفاعل النصي واحدة من المنجزات المهمة على هذا الصعيد . لقد أدى ظهور التمييز داخل النص بين مختلف بنياته إلى تجاوز النظريات التقليدية حول النص ، وساعد هذا على جعل الإعلاميات تستفيد من ذلك وتسهم بدورها في تطور رؤيتنا إلى النص ، ولاسيما من خلال الممارسة (إنتاج النص الإلكتروني) وبمكنا الاطلاق منها لمعاودة النظر فيه من خلال طبيعته القابلة للتحقق بأشكال وصور متعددة ومتنوعة .

٧ - ٢ . إن القاعدة الأساسية التي نضعها نصب أعيننا لتجسيد هذا التصور الذي نحاول الاشتغال به في نصوص عربية قديمة وحديثة تتمثل في أن الدماغ البشري يعمل فعلاً وفق مبدأ ' الترابط ' . وأي نص كيلما كان نوعه نتاج عمليات معقدة من التفاعل والترابط . وإذا كان التحليل ينصب على النص المنجز ، والمتحقق فإن وراء ذلك إنجازات متعددة حاول علماء النفس وسواهم من علماء نظريات الإدراك البحث فيها ، وما ظهور مفهوم " ما قبل النص " سوى واحد من تلك التجليات . إن إدخال مفهوم " الترابط النصي " بالمعنى الذي يستعمل به في الإعلاميات كفيل بمدنا بإمكانية حيوية للنظر في النص الأدبي كما نبحث فيه ، ليس فقط بصفته موطناً للتفاعل بين بنيات نصية ، ولكن علاوة على ذلك انطلاقاً من علاقات نصية ترابط داخلياً أو ذاتياً لإنتاج النص . ويساهم هذا في رأيي في تطوير تصورنا للنص الأدبي العربي وتعميق معرفتنا به ، والنص العربي القديم يقدم لنا نماذج ثرة ، ولاسيما ما يدخل منه في نطاق ما نسميه بـ " المصنفات الجامعة " باعتبارها أعمالاً تقوم على

تخزين النصوص وتجميعها . يمكننا الانطلاق من أن معاينة صور الترابط المتحققة داخل النص ، أي ، بين عناصره المكونة له سواء كانت بنيات نصية طارئة أو متفاعل معها ، يساعدنا على تلمس آليات جديدة لتحديد ما يضمن للنص تماسكه واتسجام مكوناته وعناصره . كما أنه يمكننا من إعادة النظر في مختلف " النصوص " التي يدمجها النص في بنيته وهي من طبيعة مختلفة ومغايرة .

٧ - ٣ . إن تطوير فهمنا للنص يمر من تطوير فهمنا وضبطنا لمختلف العلاقات النصية . وفي الممارستين معاً لابد لنا من وضع مختلف الإنجازات قيد الاهتمام والبحث والتساؤل . إننا الآن أمام مرحلة جديدة من إنتاج وتلقي " النص الإلكتروني " ، وأي تطور في نظريات النص المكتوب يساعدنا على فهم وتحليل النص الإلكتروني ، كما أن أي تطور في نظريات النص والتفاعل النصي يمكن أن يتحقق من خلال الاستفادة من إنجازات مختلف العلوم ، ومن بينها الإعلاميات التي على المشتغلين بالأدب أن يولوها المزيد من العناية والاهتمام ، ليس من باب الموضة كما يمكن أن يتوهم المتوهم ، ولكن من باب العلم بالجدد والضروري من المعارف التي تمكننا من إثبات الحضور ، والمواكبة والنقد .

الهوامش

١. G. Genette, *Palimpsestes*, seuil, 1982 p. 9.
٢. نظر : سعيد يقطين ، الفتح النص الروائي ، النص والسياق ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / دار البيضاء ، ١٩٨٩ ، ص ٩٢ .
٣. Yannick Mouren, *Le film Comme hypertexte*, in *Poétique* N° 93 Février 1993, p. 113.
٤. *Hypertexte*, in *Encyclopædia Universalis* 3.8 1997, France S.A.
٥. E.U. مرجع سابق .
٦. فؤاد ماريون بدران / ليلى عبدالوحد فرحان ، *النص المترابط (الهيبيرتكس)* ، ماهيته وتطبيقاته ، *المجلة العربية للمعلومات* ، م ١٨ ، ج ١ ، تونس ١٩٩٧ ، ص ٧٢ .
٧. E.U. مر . مذ .
٨. بدران - فرحان ، مرجع مذكور ، ص ٧٢ .
٩. حسام الخطيب ، الأنثى والفكرولوجيا وجسر النص المفرع ، *المكتب العربي للتنسيق والترجمة والفلس* ، ١٩٩٦ .
١٠. " Hypertexte " , in, *Dictionnaire Hachette Multimédia* 98
١١. " Multimédia " , in, *Encyclopédie Microsoft ® Encarta ® 98*
١٢. " Hyperlexis " , in, *Encyclopædia Britannica* 98, 1995 - 1996, Microsoft corp
١٣. موسوعة إنكارفا ، مر . مذ .
١٤. Laurent Joussel *La stratégie de la forme*, *Poétique* N° 27, 1976, p. 271
١٥. حسام الخطيب ، مرجع مذكور ، حيث نجد الباحث قد عاد إلى بعض المخطوطات والمطبوعات العربية الأولى ، وحاول الاستئصال بها مظهراً لها جذوراً مكررة للنص المفرع ، ويقتصد الترابط النصي ص ١٢٣ .



جدل الشعر والنقد*

عبد العزيز بومسمولي

" إن فهم الإنسان بفهم أصله يعني فهم أصل الأنا
الذي يشكل منه الكلام "

كوجيف

" وهذا الأنا ليس فقط - أنا أدرك - للتماخ فلسفة
لحسب ، بل هو أيضاً - أنا أكتب - للتماخ كلن "

بولوز

١ - تقديم :

- ١ -

لعل أهم منجز للفكر الفلسفي المعاصر هو معاودته التفكير في سؤال الشعر ، وأقلبه للمفاهيم التي جعلت من هذا الفن تمثلاً لمعرفة مجانسة للواقع ، وتلازماً مستوعباً للحقيقة كما هي معطاة مسلماً ضمن التصور الموروث ، سواء تمثل هذا التصور في طريقة استيعاب العالم ، أو في مجموعة من المعلمات الفنية التي يطلب من الشاعر أن يبدع على أساسها ما يمكن وصفه بالتوافق الشعري ، كما هو الشأن في معلمات عمود الشعر العربي التي مارست ولزمن طويل سيطرتها على فهم الشعر ونقده أيضاً ، ومن ثم غدا الشعر مؤسساً (يفتح المسين المشددة) ، لا مؤسساً (يكسرها) مفعولاً ، لا فاعلاً ، موضوع تأثير لا مؤثراً . بينما وظيفة الشعر الجوهرية هي " التأسيس " بكل ما لهذه الكلمة ، وهو تأسيس أنطولوجي وتأويلي في آن .

وإذا كان الشعر مذ بدايته يتوق ويعمل ضمن مهمته الأساسية هاته فإن الوعي بالتأسيس الشعري بالمعنى العميق لم يبدأ إلا مع هولدرلين حين أشار إلى ذلك بقوله :

" ما يبقى فإن الشعراء هم الذين يؤسسونه " ^(١) إنه تأسيس لسكن الكينونة في العالم ، فتضحى اللغة الموطن الأنتولوجي الذي يحمي الكائن ، ويضمن استقرار مشروعه التأسيسي ، وتعتبر بذلك الدليل الملامس لصيرورة الوجود ، لأن اللغة تحقق ، والتحقق هو اكتشاف المتعين وظهوره ، وكل ظهور أصلائي يبني على التسمية المؤسسة للافتتاح ، وهو ما يعني أن الشعر " يشكل فرح اللغة باختراع الأسماء ، والحالات ، والعلاقات ، ثم تجاوزها من كشف إلى آخر ، ولكن في ارتباط إيقاعي مع الأرض " ^(٢) لكنه ارتباط يفتح المجال لعالم السطح حيث يتجلى كاعق بعد في العالم ، فهو المظهر الذي أصبح اكتشافاً كلياً لوجود بيدي في جوهره عالم العلاقات ، ضمن هذا البعد أيضاً يضحى العالم نصاً يقتضي الدخول في مغامرة التأويل ، الناتجة عن إرادة القوة ، وهو ما يعني أن الأشياء بما هي كذلك أي باعتبارها أشياء محضة هي غير موجودة ، ولا مضي لها ، وما المعاني والقيم إلا تأويلات تدخلها الإرادة في صلب تلك الأشياء ^(٣) . ومن هذا المنظور تضحى المهمة التأسيسية للشعر بما تسميه هي تشكيل العالم في خضم سديميته وفوضاه تحقيقاً لإرادة القوة المرضية لرغبة الكائن الحيوية ، وهي رغبة ناتجة عن غريزة المعرفة بما هي امتلاك وفتح ، رغبة تعطي من شأن إرادة الإبداع إلى أقصى حدودها حيث تندفع الكينونة إلى إظهار تفاعلاتها بالوجود من خلال مصارعة السديم بحثاً عن اللامتتهي لإعادته ثانية .

٢ - الشعر وصراع السديم :

ينخرط الكائن الشعري في مغامرة البحث عن الخرق الضروري لإحداث فجوة التوتر التي يمرق منها نور الإشراق . وهذا الانخراط لا يتم إلا إذا أضحت كينونة الكائن مجازفة Facticité ، في العالم اليومي الدائم . وهنا تمارس الخيولة الشعرية دوراً تحريرياً منشداً تحقيق

الحيوية الضرورية كتعبير عن إرادة القوة المعطية لفعل الصائر الذي يقبض على المنفلت النابع من عمق الفوضى ، وهو بذلك يظهر عودته الدائمة .

والحيوية الضرورية التي تحركها إرادة القوة تتكشف في لحظة الصراع ضد السديم - Chaos - فتجعله محسوساً تلتقط منه بنزعتها الامتلاكية نوراً فجائياً ، وهذا ما عبر عنه - لورنس - في نص وصفه دولوز بالشاعري العنيف ، فيقول (لورنس) :

« الناس لا ينفكون عن صنع مظلة تحميهم ، يرسمون تحتها قبة سماوية ، ويكتبون مصطلحاتهم وآرائهم . ولكن الشاعر بل الفنان ، يحدث شقا في المظلة ، حتى إنه قد يمزق السماء ليمرر قليلاً من السديم الحر والمنطلق ، ويؤطر ضمن نور فجائي الرؤيا التي تظهر من الشق . شأن زهرة الربيع عند وردزورث ، أو التفاحة عند سيزانو ، أو شبح مكبث أو آشاب . بعد ذلك يلعب هؤلاء جمهور المقلدين الذين يرسمون المظلة ، ويرقعونها برقعة تماثل رؤيتهم تقريباً ، ثم يأتي دور الشارحين الذين يملأون الشق بالآراء ، فيحدثون التواصل ، وإلا فإننا محتاجون إلى فنانين آخرين لإحداث خرق أخرى ، وإجراء التدميرات الضرورية ، التي قد تتعاطم تدريجياً ، وبهذا يضلون على سابقيهم تلك الجدة التي كانت متعذرة الإيصال . إذ أننا لم نكن ندري أبداً كيف نراها . هذا يعني أن الفنان يصارع السديم (الذي يستدعيه بكل إرادته بشكل أو بآخر) أقل مما يصارع كليشيهات الرأي »^(٤).

معنى ذلك أن الشاعر يدرك عن وعي القصة ، وبالتالي فإنه يخوض مغامرة الصراع ضد السديم ليحدث الثقب الملموس في المظلة ، مما يمكنه من إنشاء مسطحة Le plan المقطوع من هذا السديم بغية استرداد اللامتناهي بطريقة متناهية ، وهنا تكمن خاصية الفن التي تتمثل في المرور عبر المنتاهي لاستعادة اللامتناهي وإعطائه ثانياً^(٥).

وترتكز هذه الرؤية على تصور فلسفي يتجاوز المفاهيم التي حددتها الميتافيزيقا للشعر ، وفي هذا التجاوز تحرير للإرادة ، وتمثل عميق " لمنظورية الحقيقة " (Le perspectivisme de la vérité) كبديل لنظرية الحقيقة الميتافيزيقية التي سادت من أفلاطون إلى هيغل^(٩).

وحسب هذه المنظورية يضحى للعالم سديماً (فوضى) " أبدية لا لغياب الضرورة فيه ، وإنما لانعدام النظام والتسلسل ، والشكل ، والجمال والحكمة في إطاره ، وباختصار لانعدام كل جمالية إنسانية فيه " على حد تعبير نيتشه^(٧).

كما يغدو العالم حسب هذا الفهم أيضاً - لامتناهياً - بمعنى " أنه لم يعد بإمكاننا أن نسلبه إمكانية الإفضاء إلى تأويل لامتناهية ، إن القشعريرة للكبرى تعاودنا من جديد " ^(٨).

وإن لهذا اللاتناهي هو ظاهري ، وليس واقعياً ، تأويلي وليس أنطولوجياً ، منظوري وليس مادياً ، ولا يكمن هذا اللاتناهي في واقع العالم بالذات ، وإنما في " النظر إلى العالم بأكثر عدد ممكن من الأعين " ^(٩).

وهنا يغدو العالم في حاجة إلى الفن الشعري ، وإلى الشاعر الذي يخترق السديم بغية استعادة اللاتناهي ، و" إضفاء متغيرات جديدة إلى العالم ، فكائنات الإحساس هي مفردات متنوعات des variétés " ^(١٠).

إن الرهان الذي يعول عليه في الشعر هو إعادة تركيب العالم ، وتكشف اللغة العربية عن هذا الفهم العميق بإعطائها دالاً آخر للشعر ، وهو " النظم " الذي - وللأسف الشديد - أعطته البلاغة القديمة مدلولاً يفرغه من محتواه العميق المتمثل في إعادة تشكيل الوجود ، وذلك بالانخراط في الصراع ضد السديم . قصد تأطير اللاتناهي في نظم القصيدة التي تعده مرة أخرى . هكذا يتم الانتصار على السديم حيث يحمل الشاعر تنويعات مركبة تعطي الرؤيا والإحساس يقول مالارميه :

• اللامتناهي إنما ينبثق من المصادفة^(١١).

والمصادفة هي الدليل الملامس لسديم العالم ، وعندما ينبثق اللامتناهي من المصادفة فإتما يؤكد المزاجية بين الضرورة واللعب ، الصراع والتوافق المولد للعودة للامتناهي لفرح الشعر بما هو الفتح واختراق .

استعادة اللامتناهي - إذن - لحظة منطلقة مافتناً لتكرر في الشعر المبدع كتعبير عن إرادة قوة ، تدير العالم لتأوله وتعيد بناءه وتجديده باستمرار ، وفي اتبثق اللامتناهي عودة للمعرفة المبتهجة بما هي انفتاح على الراجع ، هذا المختلف المتعدد الذي لم يتوقعه الفكر المطابق ، الفكر الذي يقيس أكثر مما يدع ، وفي ذلك تتم إزاحة المعرفة عن هدفها في تجميد إرادة الإبداع ، وإحداث الفجوة الضرورية في القبة التي تواضع الناس على ملئها في مشهد الرثابة اليومية .

٣ - جدل الاعتراف - التفاعل ، أو الكوجيطو الشعري :

أ - إذا كنا قد تمثلنا مسألة الشعر بوصفها تأسيس لوجود مايفناً ينادي الكينونة ، فإن كل وجود يتوخى الاثبات يقتضي التفاعل الذي يبدأ بالاعتراف بهذا " الأنا أشعر " الذي مايفناً يؤسس العالم شعرياً ، فيما هو يعن عن موقعه وسكنه في اللغة . لكن الاعتراف ينبني أساساً على الفهم ، " وفهم الإبداع الإنساني عموماً يتم - كما يقول كوجيف - بفهم ، الأصل ، أي فهم أصل الأنا الذي يكشف عنه الكلام^(١٢) .

وهذه الأنا - بالنسبة لدولوز - ليست فقط " أنا أدرك " للدماغ كلفسة فحسب ، ولكنها " أنا أشعر " للدماغ كفن^(١٣).

إنها أنا الكائن الإحساسي الذي تبلور وجوده الجوهري بانطلاق مشروعه الشعري المؤسس لما يتبقى ويدوم . والبقاء هنا يستلزم إعادة فتح الأنا على شرط الآخريّة . هذا الشرط يبدأ مع القراءة بما هي رؤية نقدية . تعيد مساءلة الأنا أشعر لتفهم مشروعه التأسيسي . وهكذا فالقراءة تفكير ينطلق من الوعي بإثنية النص الشعري في بعد الآخريّة كما تكشفها جملة رامبو العتيقة :

« أنا هو الآخر »^(١١).

فنتصبح الرؤية هنا تعدداً واختلافاً ، حيث تضحى مهمة القراءة هي نقد مشروع الأنا أشعر تأسيساً للفهم وإعادة البناء .

إذن فإن مبحث القراءة المفتوحة هو الفهم بما هو إعادة تأويل أصل الأنا الشعري ، الذي تكشف عنه القصيدة بوصفها كلاماً ينبثق في أرضية الإحساس ، وهذا يقتضي دائماً إعادة فهم الكوجيطو الشعري ، "الأنا أشعر" ، في مقابل "الأنا أفكر" . ذلك لأن هذا الكوجيطو لا يمتطي الشك الذاتي من أجل معرفة اليقين ، أو من أجل الاعتراف بسلطة العقل في إثبات الوجود ، وإنما يمتطي الشك ، ليجعل منه وسيلة اللامتناهي ، وهنا لا يقدو الوجود منتهياً عند حدود العقل ، وإنما وجوداً من أجل الشك ، حيث الشك إمكانية أصلية تبعث الأنا إحساساً لتدمير أقيسة التناهي ، وخلخلة كل القواعد المعيارية التي تموضع الكائن ، وتبني منه نموذجاً للتطابق والتماثل ، والخضوع للمعارف عليه وللأمر التوافقي ، حيث الاتصاف يشكل مبدأه ونزعه الأساسية .

إن الكوجيطو الشعري يبقى على المسافة المفتوحة بين الكائن وبين الوجود كبعد لامتفته ، لا تحده سلطة ، وإنما تهيمن عليه إرادة الإبداع بما هي إرادة للشك ، تحرر الأنا أشعر من كل المعطيات المنقاة في الذاكرة ، وبذلك تضفي الإرادة للخلقة للإبداع على "الأنا الشعري"

قوة عليا ، تكون وظيقتها الجوهرية تحقيق التعالي والمجازفة ، وصولاً إلى ذروة الاستحالة ، وهنا يحدث ارتجاج رؤيا الأنا الشعري بالعالم ، وهو ما يمكن من قياس ما وراء الأبعاد المتجلية حيث ينغصر الكائن في لحظة صراع السديم حسب دولوز ، أو بهارة موريس بلاتشو ، اختصار الفضاء الذي لا بعد له ، الفضاء الذي يتحرر من شرطي الزمان والمكان ، ومن الحدود الفيزيقية . إنه ولوج إلى صيرورة الوجود ، عبر ثقب الرؤيا ، وعبر الخيلولة الشعرية التي تحقق للأنا الشعري السفر الدينامي نحو اللامتاهي قصد إعادته ثانية .

إن الأنا أشعر إذن تدخل مغامرة الوجود ، وهي تدرك قوانين اللعبة ، ومن ثم فهي تتمثل الفن الشعري باعتباره إظهاراً لأعلى قوة للزائف ، إن الشعر من هذا المنظور هو خداع مضاد ، لكنه خداع دينامي ، لا يتوخى حتى الوصول إلى بدايات الكوجيطو الديكارتي تحرراً من الشك والخداع وقبضاً على اليقين ، يقين الموجود في الوجود ، وإنما يتوخى اللعب على وشيرة التواجد في العالم ، موظفاً الإحساس بهذا الوجود ، قصد كشف إبداعية الخداع ، فعبر الاتخداع الأنطولوجي للكينونة يضحي التيه أساساً أصلاً لتاريخ حيث يسهم في إيجاد الإمكانية التي يستطيع الكائن استخراجها من وجوده المنفتح تجنباً للسقوط في الضلال . وفي الكوجيطو الديكارتي يمثل الشك وسيلة منهجية لكشف الخداع المضلل ، وإدراك الحقيقة ، ومن ثم فديكارت في تأملاته الميتافيزيقية يفترض بأنه ليس هناك سيد حق مالك للحقيقة ولمصدرها ، ويتصور مقابل ذلك وجود كائن ... ماهر ومخادع بقدر ما هو قوي ، وهذا ما دفعه إلى التفكير بأن السماء والهواء والأرض ، والألوان ، والوجوه ، والأصوات وكل الأشياء الخارجية التي نراها ليست سوى أوهام ومظاهر مخادعة ومتخيلة ، حتى يتمكن من كشف سذاجته وثقته العمياء^(١٤) . وهنا أيضاً يعيد ديكارت تأمل ذاته منطلقاً من سلب

موجوديتها العضوية، أو جسديتها، فليس هناك بالمقابل لا أيادي للمس، ولا عين للرؤية، ولا لحم أو دم ولا أي إحساس بالعضوية. ويقول ديكرت في محاولة للتخلص من الخداع الأنطولوجي:

"إنني مقتنع بأن ليس هناك من شيء... فلا واقع للسماء، ولا للأرض، ولا لأية أرواح أو أجساد، ألسنت أنا أيضاً - إذن مقتنعاً - بأنني ولا شيء؟ لا قطعاً، فلأنا بدون شك موجود حين يحصل لي الاقتناع أو فقط مجرد التفكير في شيء ما. ولكن هناك "أنا" لا يدري من هو المخادع القوي الماكر، الذي يستعمل صناعة الحيلة لخداعي دوماً. ليس هناك أدنى شك، إذن في وجودي، إذا تمكن من خداعي... ومن ثم أستخلص أخيراً بأن فرضية: "أنا موجود" "Je suis, J'existe"، هي بالضرورة صحيحة في كل الحالات التي أتلفظ بها، أو أتصورها في عقلي".^(١٦)

الكوجيطو الديكرتي يهتدي إلى التفكير، إنقاذاً للذات من الضلال، من الخداع الذي يمارسه الوجود على الكائن ومن ثم يضحى الشك ذاته تفكيراً، والتفكير دليلاً للوجود الذاتي - الأكوسي، والموضوعي، وهو علامة على تحقيق الافتتاح، الافتتاح الموجود المدرك لآتيته على العالم المحيط به، وهو الفتح تجسده البداهة العقلية والمنطقية، فينتفي الشك ويحصل الاقتناع، ويتجلى يقين الأنا بكيونيتها في الوجود.

أما الكوجيطو الشعري فيلتقي بالديكرتي، في اعتباره الذات مصدراً للوعي بالوجود في العالم، إلا أن هذا الوعي يتجسد كعلبية شعور جمالي، لا كعلبية تفكير، وهنا نقطة الاختلاف، فإذا كان الشك وسيلة لافتتاح الموجود المفكر على كيونته المتعينة، على الوجود الذي خضع لمقتضيات الضرورة العقلية، والبداهة المنطقية، ومن ثم أضحي الكائن في الكوجيطو يمتلكاً للمعرفة بوصفها وصولاً إلى قناعة تتمخض

عبر التفكير ، ويتقن يحقق الإشباع الذاتي للكانن الموهوس بمعرفة الحقيقة ، فإن الشك في الكوجيطو الشعري هو وسيلة لتفتاح الموجود الشاعر على كينونته الحسية - الشعرية بوصفها أرضية متعالية تختزن أشكال استبطان الوجود الاستطقي وحنس إمكانيات " الأنا أشعر " الهائلة تلك التي تحول اتجاهها عن الغايات العقلية والبداهات النهاية للعقل ، بغية تحقيق الرؤيا التي عبرها يتم تدمير الحجاب ، والدخول في عالم الصيرورة ، حيث اللامرني يسمح لنفسه بالظهور ، واللامتناهي يضحى امتداداً للكانن المتناهي ، الذي حول لحظة الانساز في الوجود الصائر إلى نشيد للعودة الدائمة ، ومن ثم تولد القصيدة بوصفها دليل الكينونة ، بل باعتبارها الوجود الذي يسمح للأنا أشعر بالتكئين وبالتاليين .

وهذا يعني أيضاً أن " الأنا أشعر " تساوي عملية الرؤيا ، وهي عملية تكون البناء متجلباً لقواعد اللعب والضرورة ، اللعب وفق مبدأ الخداع ، فإذ نشعر الأنا بمكر الوجود وخداعه ، فأنها تواجهه بمكر مضاد ، مكر لا يعبر فيه الشك عن تفكير ، وإنما عن إحساس مبطن بالظن ، والظن هنا مرتبة ثانية للشك ، حيث يضحى ظناً يواجه المديم ، يفترقه بحثاً عن المستحيل ، عن النور الفجائي ، عن ثقب الرؤيا الهائل الذي يعطي للكينونة إحساساً حاداً بالوجود إلى حد الجنون ، فتصبح العلاقات النازمة للكانن والوجود غير أدائية ، لا تقف عند حدود التناهي ، والمواصفات ، بل تضحى هذه العلاقات قائمة على توتر حاد دينامي ، يطى من شأن الأنا بوصفها الكائن الأسمى بالضرورة ، الكائن الذي فجرت إرادة القوة مواهبه الكامنة ، فجعلته قادراً على تحويل الوجود إلى صيرورة مائتقاً تعود ، وفي كل عودة عبر القصيدة الفرحة تتكشف الأبعاد ، لتفضي إلى فضاء مفتوح أي إلى ظهور الوجود المنتشر الذي يبرز مساحة الزمان ، ويحرر بذلك الكائن حيث يدخله آفاق إمكاناته الجوهرية المنفتحة ، هذه الإمكانيات التي تستجيب في كل لحظة

لما يظهر، ويتقدر^(١٧)، وحين يظهر ويتقدر الوجود فإن الشاعر يمارس وظيفته الجوهرية المتمثلة في تسمية الأشياء التي تظهر وتتقدر ، وبذلك يؤسس للكينونة والزمن . وهي تسمية لا تتوخى البداهة وإنما تراهن على الاحتمال . إنه احتمال الكوجيطو الشعري الأصيل ، حيث ' الأنا أشعر ' ، يؤسس بقدر ما يسمى ، وبما أنه يسمى فهو يؤسس لما يحفظ ويدوم في الصيرورة .

ب - إن نداء الوجود الذي يساهم الشعر والنقد كلاهما في بعثه من أصاقي الكينونة - المخيال ، حيث الصيرورة تصير بما تحوله من حلم إلى تجسيد لا ينكشف تعينه إلا في فضاء الكلمات المتضايقة التي تتحاور معلنة عن بيتها في المركب الجمالي للشعر ، المركب المقطع من المديم ، وحيث الكلمات تقطن هذا المسطح التركيبي للشعر فإنها تغدو منفصلة ، مستقلة ، باعثة للحياة ، نورانية باستمرار ، داعية الذات إلى مواجهة أناها التي أضحت آخر ، كينونة مضاعفة تبعث الإحساس فيما هي تفري الوجود الفرح بنشيدها الذي مايفتأ يتردد كسمفونية لأطولولوجية الانفتاح .

إن على هذا المسطح الشعري ، يبرز الفتح آخر ، إنه الفتح القراءة ، التي تتوخى - مستلهمة المفهوم / المفاهيم المستدعاة من مسطح المحاولة Le Plan démanence - إعادة فتح المنفتح ، بمعنى تشريح أبواب القصيدة ، توغلاً في عالم لا يضحى فيه التيه الغلاقاً ، وإنما الممارسة الأصلانية للكينونة الحسية ، ومن ثم فاية قراءة منفتحة لن تتحقق شروط انفتاحها إلا بتحررها الكامل من قيود الإتياع ، وهي قيود غالباً ما تلحق النص بالتمط ، بالمدرس ، بالصورة المعطاة في الألفية البلاغية ، أي بنمذجة معينة وفق منظورات الخطاب التواصلية .

وهذا يستلزم قراءة مجازفة لا تستعين بالمفاهيم لتتخطى داخلها،

وإنما لتعطي القصيدة انعكاساً مرآوياً يعطي من شأنه المفهوم ، بمعنى أكثر دقة ، يجعله متجلباً وأكثر بروزاً وتنوعاً . إنه يخضع الانفتاح لمغامرة القراءة بماهي هذا التجاوب الذي يفتح شبكة القصيدة الشعرية ويملا انفتاحاتها المشرعة بتضاديات حادة تظهر جوهر الحيوي في الشعر ، وتضيء بؤرة النيرة ، وهكذا فكل كلمة في القصيدة تجد مضاعفات إنجازها في كلمات أخرى ، كلمات تبعث التجاوب الحسي ، الذي تغدو به الكلمة الانفتاح للقصيدة ، متعددة مفتوحة على اللانهائي ، وعلى أبعاد متفاضلة تتولد فيها وعبرها الفوارق ، تلك التي تعطي للعمل الشعري قوته الاحتمالية ؛ بما هو أعلى تعبير ممكن لإرادة المستحيل ، المنفلت ، الهارب الأبدى ، ذلك الذي لا تفتأ القصيدة القبض **على إحدى** تعيناته ، حتى ينفلت من جديد ، ويعود لمسكنه الثاوي في المجهول .

ومن ثم فإرادة القصيدة ، هي إرادة المجهول ، وهو ما يعطيها دوماً إحساساً بالتيه من جهة ، وبالنسيان من جهة أخرى ، إنه تيه يحولها إلى صائر ، كيتونة تصير باعثة من أجل للتيه ، وهو ما يسمح بالظهور لمتخيلاتها على مسطح التركيب الشعري . أما النسيان فيضحي قوة ضاغطة من أجل محو الذاكرة ، وتكمير حدودها ، قصد تخليق فضاء لاعلى مثال ، لأن كل مثال يسجن ذاته في التطابق يضحي قيداً من قيود الانفتاح الشعري ، وذاكرة تخلق الأنا إحساس ، الأنا أشعر ، إنه مثال على احتباس الكوجيطو الشعري ، ليس داخل الذات ، وإنما داخل تطابقاتها ، داخل مثليتها ، حيث تعمل الذاكرة ، وتتوقف الأنا مع إبداع الإحساس ، بينما النسيان هو الوسيلة الأكثر نجاعة لدفع الأنا نحو نسيان الكيتونة ونسيان امتلاءاتها تجاوزاً للتذكر للتوايف الباعث للمعروف ، وانفتاحاً للكيتونة على المجازفة التي تمكن الذات من التوغل

في المجهول . وهذا ما يكسب للشعر بما هو مصارعة للمجهول المديمي بعده اللانهائي ، وأية قصيدة أصلاحية هي قصيدة لامتنتية ، لا مكتملة ، وهو لا اكتمال كيفي ، وليس كمياً ، إذ أن الكلمات تنتهي ضمن حدود العدد المكون لبنائها ، لكنها وهي إذ تنطلق كمياً فإنها تفتتح كيفياً فتبقى قصيدة لامتنتية ، ومن ثم فزمانها يبقى صيرورياً . لايفك بصير ، هو زمان يشبه زمان العودة الأبدية .

وهو ما يبحث عودة دائمة بالمقابل للقراءة الترهينية ، فإذا تحولت القصيدة إلى أثر حيوي ، وتصير معياراً كونياً وجمالياً للكينونة الحسية ، فإنها تبحث بشكل دائم ظهور النقد بما هو إعادة لفهم النص واستكناها تأويلياً لعالمه المتجدد .

وفي هذا الصدد يقول مرسيا إلياد :

" إن كل شعر هو جهد لإعادة بعث اللغة وبكلمة مغايرة إنه جهد لإفناء اللغة المألوفة عادة ، واختراع لغة جديدة ، ذات خصوصية شخصية ، أي إنها في النهاية " سرية " لكن الإبداع الشعري كما هو شأن الإبداع اللغوي يقصد إفناء الزمن والتاريخ المتمركز داخل اللغة ، ويهدف إلى إعادة الوضع الأصلي حينما كان البعث ثقافياً ، ولم يكن للماضي وجود ، لأنه لم يكن هناك وعي بالزمن أو بذاكرة للديمومة الزمنية ، ويقال في عصرنا هذا إنه بالنسبة لشاعر كبير فلا وجود للماضي . لأن الشاعر وهو يكتشف العالم فإنه كما لو كان يزامن بناء الكون ، أي كما لو كان معاصراً لليوم الأول الذي تم فيه البناء . وبطريقة أخرى يمكن القول إن كل شاعر عظيم يعيد تشكيل العالم لأنه يتوخى في رؤيته نفي وإقصاء الزمن والتاريخ^(١٨) .

وهنا يرى إلياد أيضاً أن في القراءة ذاتها تحصل القطيعة داخل الديمومة ، ويحدث الخروج عن الزمن ، وإذا كان إلياد يعطي لخلاصاته

بعداً ميتولوجياً ، فإننا هنا نتوخى استعادة التأويل الأنطولوجي ، لذلك فإننا نستخلص أن الشعر المبدع يحدد المسافة التي بها يصبح الإبداع راهنياً ، ولاراهنياً في الآن ذاته ، فهو إذ يستعيد اللغة ويجعل منها اكتشافاً للعودة الأبدية يضحى راهنياً ، لكنه إذ يقطع مع الآن كحضور زمني ويحدث القطيعة في ديمومة الحاضر ، فإنه يغدو لاراهنياً .

وهكذا غاية قراءة نقدية خلّاقة ، لا تقرأ الشعر الخلاق من المعطيات التاريخية ، إنها تقرأ الشعر بوصفه مكتوباً للحاضر ، ولكنه حاضر لازمني *intemporel* ، إنه حاضر الشعر ذاته الذي هو دائماً راهني ولاراهني في الوقت نفسه كما مر سالفاً .

إذن فالقراءة تضحى بعداً يحقق إمكانية المضاعفة التي من خلالها يتعدد النص الشعري أنطولوجياً ، فيضحى كينونة إحساس مستقلة عن الكائن الذي أبدعها وهو استقلال يحقق الانقطاع في انسياب الديمومة الزمنية ، لكنه أيضاً اكتشاف لزمن آخر تتمكن من خلاله الذات القارئة أو كائن التلقي من الانخراط المشروع في تأسيس الحوار الذي ينادي الوجود ، ويستدعي إعادة فهم الشعر ، بوصفه ممكن الكينونة ، وهو فهم ينطلق أساساً من اللغة . ويهدف إلى تأويل الكلام الشعري بوصفه اتبناؤات لكينونة منخرطة في نشدان التعبير الأصلي للكائن في العالم ، وحتى حينما يتشكل الشعر في القصيدة بوصفها جسداً فإنه يعلن عن ظهوره ككينونة إستيطيقية ، كنص موجود في العالم ، نص يتوجه إلى كل من يقرأه حسب ما ذهب إليه إدوارد سعيد الذي يعترض على " نظرية النص المؤجل المعلق في الهواء " التي وردت في تحليل بول ريكور ، يقول هذا الأخير :

" إن من مهمة القراءة من حيث هي تأويل ، أن تعطي للإحالة واقعيتها ، وأقل ما يقال إن النص يبقى في حالة إرجاء ، وتبقى الإحالة مؤجلة ، وكان النص " معلق في الهواء " خارج العالم أو بدون عالم ،

وهذه القطيعة لكل علاقة بين النص والعالم تترك لكل نص حرية الدخول في علاقة مع كل النصوص الأخرى ، التي تأخذ محل الواقع الظرفي المشار إليه في الخطاب الخي^(١٩).

معنى هذا أن النص يوجد مطلقاً مرجئاً وخارج العالم ، وأن النص والواقع الظرفي يلعبان نوعاً من لعبة كراس موسيقية ، حيث يتقاطعان ويتبادل الواحد منهما محل الآخر ، وفقاً لإشارات بدائية ، وهذه اللعبة تجري في رأس الناقد - المؤول في محل وكأنه بدون ظرفية ، وهنا يطرح إدوارد سعيد السؤال التالي ما هو مصير ما يسميه ريكور 'الإحالة المؤجلة' خلال التأويل ؟ بكل بساطة - يجيب المسائل - وعلى أساس التبادل المباشر إنه يعود إلى الوجود بكليته ، ويستعيد واقعته بواسطة قراءة الناقد المؤول .

لكن إدوارد سعيد ينتقد هذا التصور ويرى " أن النص يملك أشكال الوجود المتعين ، حتى في أكثرها تهذيباً ، وبالتالي فهو لا يفلت من شبك الظروف والزمان والمكان والمجتمع أي أن النص دائماً موجود في العالم ، وبالتالي عالمي الوجود^(٢٠) .

إن أهم ما نستفيد من نقد إدوارد سعيد لريكور هو أن النص هو وجود في العالم ، وليس كينونة مطلقة مؤجلة ، فهو إذ يتموقع في الوجود فإنه يلفت انتباه القراءة للمجيء إليه وهذا في نظرنا هو الأساس المبدئي لجدل الشعر والنقد ، حيث تنشأ الاعتراف بوصفه المرحلة الأولى للفهم والتأويل .

إلا أن النص وهو يؤسس لوجوده ككينونة في العالم ، لا يلزمه أن يكون واقعاً تحت شبك الظروف ، سواء كانت ظروف الزمان والمكان والمجتمع كما يعتقد إدوارد سعيد ، إن كل نص يرى الوجود يصبح مستقلاً ، وهو بذلك يحقق أكبر قدر من التحول من " الأقلية إلى انتمثال

الأكثمة "، فبنفخت عن الظروف عن الحاضر ويكون بمثابة المعبر بين المتناهي واللامتناهي^(١١). إنه كتجل في الوجود يحمل خاصيتين تبدوان متناقضتين، هما الراهنية، واللاراهنية التي أشرنا إليها سابقاً. إن هذا ما يحقق الوجود الدينامي لأي نص خلقي، نص يتشكل بوصفه كينونة الفلات لا كينونة تطابق وتماه بالظروف والزمان والمكان. وهنا يكون النص بتحقيقه للتعالي والمفارقة جديراً بالاعتراف النقدي، هذا الاعتراف ينشأ عنه جدل القراءة المفتوحة، المتجددة باستمرار والمتحفزة لرؤية أبعاد النص التي ماتلتها تظهر متعددة ومتحفزة للاكتشاف.

٤ - خلاصة :

إن مسألة الشعر مرتبطة جوهرياً بشروط الأخيرة كما رأينا، وبما أن هذا الشرط يظل أساسياً فإن الشعر لا يمكن أن يستوعب إلا كالتفتح للوجود.

هذا التفتح يمضي باتجاه إحداث الاكتشاف من جهة. كما يمضي باتجاه الآخر الذي يعيد فتح حوار التطولوجي " بالأنا أشعر " في سبيل تحرير الزمن الشعري، وبعث الصيرورة وفي هذا المجال يقتضي الشرط التطولوجي أن يضحى العالم وجوداً شعرياً كما يرى نيتشه.

معنى هذا أن وظيفة الشعر تقتضي تنظيم الفوضى - السديم - Chaos - وإعادة تشكيلها، إذ أن الشعر حسب هذا المنظور هو فن التشكيل لنص العالم بواسطة كائنات الإحساس الجمالية التي يبعثها "الأنا أشعر" كما يبعث "الأنا أفكر" المفاهيم الفلسفية مقتطعة من السديم.

لكن القراءة من هذه الوجهة لن تضحي مغامرة نقدية إلا إذا فهمت عمل "الأنا أشعر" واخترقت بناءه الاستطويقي معتبرة أن أساس

الفهم هو الاكتشاف للنص العالم شعرياً هذا الاكتشاف لا يأخذ صبغة الحقيقة الوحيدة ، وإنما ينبنى في التعدد . وهنا ولوج لمنطقة التأويل فن تغدو الحقائق التي يبنينا النص الشعري (إلا مجرد تأويلات تعطي من شأن إرادة الإبداع .

هوامش

- * ينظر هذا المقال امتداداً لمبحثنا الشعر وأسئلة الوجود الذي نشر بمجلة فكر ونقد ج ٦ . ١٨ ص ١٥
- ١ - M. Heidegger : *Approche de Heidegger; classiques de la philosophie*. n.r.F Gallimard - 1962. p: 51.
- ٢ - مطاع صلدي : الشعري كتيوني الفكر العربي المعاصر ج ٥٨ - ٥٩ ص ٥ .
- ٣ - يوسف بن أحمد : منظورية حديثة عند نهشيه . **فكر العربي المعاصر** ج : ١٠٢ - ١٠٣ ص ٩٠ .
- ٤ - دواوز - غلثاري ما هي الفلسفة ت مطاع صلدي - مركز الإنماء القومي - المركز الثقافي العربي ١٩٩٧ ص ٢٠٩
- ٥ - نفس المرجع ص ٢٠٩
- ٦ - يوسف بن أحمد : نفس المرجع ص ٥٦
- ٧ - المرجع السابق ص ٥٧ .
- ٨ - المرجع السابق ص ٥٨ .
- ٩ - المرجع السابق ص ٥٨ .
- ١٠ - دواوز غلثاري : نفس المرجع ص ١٨٤ .
- ١١ - Charles Mauron : *MALLARMÉ : écrivains de Toujours* N° 67. P: 63.
- ١٢ - كرجيف: جدل (السيدة والعروبة) ترجمة عبدالمسلم بن عبدالحفي مجلة فكر ونقد ج ٧ ص ١٥٣
- ١٣ - دواوز - غلثاري نفس المرجع ص : ٢٠٧ .
- ١٤ - Arthur Rimbaud : *Poésies. (Grands textes classiques)* 1993. p: 190.
- ١٥ - Descartes : *Méditations Métaphysiques*. ed Garnier - Flammarion. Paris. 1979.

p:75.

Ibid p: 79. - ١٦

١٧ - مازان هيدغر : مبدأ القطة ت نظير جاهل المؤسسة الجامعية للنشر بيروت ٩٦ ص ١٦ .

١٨ - M. Elide : Mythes, rêves et Mystères. éd Gallimard. collection Idées Paris 57. -
p:36.

١٩ - إدوارد سعيد . قصص القطة ، العالمات رقب حوراني مجلة العرب والفكر العلمي ج ٦
ص ١٢٢ .

٢٠ - نفس المرجع ص ١٢٣ .

٢١ - نواز - غفاري : ما هي الفلسفة ص ٢٠٤ .

* * *



ندوة منهج لدراسة ظاهرة
التلفزيون في التراث

أحمد علي محمد

تمهيد :

ليمت هناك ضرورة للكلام المفصل على آراء منظري الغرب ، التي أسهمت في إيجاد وتطوير نظرية التلقي ، التي أرادت أن تثبت نفسها اليوم على أنها منهج جديد لدراسة الأدب ، ونموذج بديل من نماذج نقدية سابقة . فهذا باب انصرف إليه غيرُ نفرٍ من الدارسين أو المترجمين ، ولعل د. عز الدين إسماعيل في ترجمته كتاب روبرت هولب (Robert Holub) المسمى بـ (نظرية التلقي) وفي مقدمته التي وضعها بين يدي هذا الكتاب ، ما يقضي عن كلام كثير في هذا الباب . ولكني عازم على محاوره بعض المؤلفات العربية المحدثّة التي اعتمدت طريقاً - إخالها - غير لائحة في مضمار دراسة ظواهر التلقي في تراثنا النقدي . وتوشك محاولة الأستاذ شكري المبخوت (جمالية الألفة - النصّ ومتقبله في التراث النقدي) أن تكون رائدة في هذا المجال ، لذا فهي جديرة بالمناقشة والمحاورة في سبيل منهج أصيل لدراسة ظاهرة التلقي في أدبنا .

١ . إشكالية المنهج :

لغة من المهم أن أشير هنا إلى أن روبرت هولب وهو يتحدث عن المناخ الفكري الذي تولدت فيه نظرية التلقي في الغرب ، ألمح إلى ظواهر كثيرة في تراث الغربيين ، ولاسيما كتاب الشعر لأرسطو ، تتصل بالتلقي ، ولكنه حين عمد إلى تحديد المصادر الفكرية التي أثّرت في

إيجاد هذه النظرية لم يَجْزْ شكلائية الروس ، وبنويوة براغ ، وظواهرية إنجاردن ، وهرمنيوطيقا جادامز ... وأما الظواهر السابقة فعدها إرهابات ونظرات متفرقة من الصعوبة اعتبارها مؤثرة في نشوء هذه النظرية .

وما انتهى إليه هولب يؤكد أن نظرية التلقي حديثة النشأة ، عرفت الساحة النقدية الألمانية بدءاً بالمستقنات من هذا القرن ، ثم هيمنت خلال المبعينات والثمانينات ، فكانت عند منظريها منهجاً جديداً لدراسة تاريخ الأدب يقوم ، كما هو الشأن عند هاتز روبرت يابوس (H. R. Jauss) على الجمع بين المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية ، والإدراك الجمالي الذي دعت إليه الشكلائية . وعلى هذا النحو حولت هذه النظرية الاهتمام في دراسة الأدب من التركيز على المبدع أو عملية الإبداع إلى علاقة القارئ بالنص^(١).

وفيما يتعلق بدراسة الأستاذ شكري المبخوت ، فإتباعاً لدراسة موسومة بالأصالة كما أسلفنا ، قد تخطت الحد الزمني الذي رسمه منظرو التلقي لنظريتهم ، فأثرت استقصاء ظواهر التلقي في تراث نقادنا بدءاً بالقرن الثالث الهجري ، وهي بذلك تحاول تأصيل منهج في دراسة التلقي العربي على غير مثال سابق يمكن أن يُحتذى في هذا الباب .

لقد توافرت للأستاذ المبخوت مادة غزيرة جداً من تراث السلف تدخل - في رأيه - تحت إطار التلقي ، فنه ، وهو يبنى منهجه - على بعض المطاعن التي يمكن أن تؤخذ عليه ، فقال : " ولا يخلو الاختيار المتعلق بمادة البحث من بعض المطاعن ، إذ المسائر بين الباحثين المعنيين بظاهرة التلقي أن ينظر إليها من زاوية ردود أفعال القراء بإزاء النصوص التي يتأولونها ، ولنا فيما بقي من كتابات الأسلاف آثار جلييلة كثيرة يمكن أن تعتمد في ذلك ، وهي أساساً ما وُضع من شروح على بعض الدواوين وما حفلت به كتب المرققات والردود والموازنات والوساطات ..."^(٢).

وظاهر كلام المبخوت هنا يشي بأنه يريد مخالفة ما هو سائر بين المهتمين بظاهرة التلقي الذين ينظرون إلى هذه الظاهرة من خلال ردود أفعال القراء بإزاء النصوص ، وهو يتقوى دراسة ظاهرة التلقي من خلال شروح الدواوين وكتب السرقات والموازات... ولكن المستعرض لموضوعات كتابه لا يجده قد تعرض لواحد من هذه الموضوعات على الإطلاق ، بل إنه انحرف عن خطة كان يريد القيام بها في صلب الكتاب بعد أن توافرت لديه مادة غزيرة كما ألمح غير مرة في فاتحة كتابه ، وقد أشار أيضاً إلى أنه لا يفصل في دراسته التطبيق من التنظير ، ومع ذلك لم يحظ التطبيق باهتمامه ، أعني دراسته ظواهر التلقي في النقد التطبيقي ، فكان صنيعة تنظيراً بتنظير ، وعلى هذا الأساس قلّ وفادؤه لمنهجه الأصل الذي وصفه في قوله الآف ، ولم تزل دراسته حقاً كبيراً من النجاح ، لا بل لم تزل خطأ من التفرد وخصوصاً في مجال استخدامه المصطلح .

٢. إشكالية المصطلح :

يلحظ القارئ أن الأستاذ المبخوت في صدر كتابه شديد الإحساس بالتفرد ، لا بل إنه شديد الإحساس بأصالة بحثه ، فهذا حاول أن يعطف أجنة المصطلحات التي تردت على ألسنة المهتمين بظاهرة التلقي لتناسب مادة بحثه التراثية ، فهذا ذكر " أن مادة البحث التي اعتمدها والوجهة التي اخترناها في مقارنة الظاهرة دفعنا إلى عدم الأخذ ببعض المفاهيم - وجلها مستقى من جمالية التكبل - أخذاً قنياً واكتفينا بالاستئناس بها لاستطاق النصوص النقدية واستجلاء ما ظهر منها وما خفي^(٣) .

ومن الجلي أن مادة البحث التي أشار إليها الأستاذ المبخوت صرفته عن استعارة مفهومات الغربيين بصورها ومعانيها ، أي أنه لم

يأخذ بها أخذاً حرفياً ، وإنما جاء بها للاستئناس ، ومن الغريب حقاً أن يستحيل هذا الاستئناس إلى تطابق حرفي بين مفهوماته ومصطلحات أصحاب نظرية التلقي على نحو لا يدع مجالاً للشك أنها مأخوذة من أبحاثهم حرفياً ، وأول ما يؤكد لنا ذلك :

(أ) مفهوم المتقبل الضمني :

المتقبل الضمني في دراسة المبخوت عنوان فصل من فصولها ، وقد فسر هذا المصطلح بقوله : " إنه متقبل ضمني اعتباري متصور ترسم هياكل النص الموضوعية ملامحه وتحت كتابته .."^(١) وقد أحال القارئ على حاشية في ذيل الصفحة (١٥) من كتابه تقول : " لتبين وجوه الالتقاء والافتراق بين **المصطلح كما استعملناه** والمعنى الذي أراده واضعوه يمكن العودة إلى كتاب (Iser Wolfgang) ، وهذا الكلام يشير إلى أن الباحث يستخدم مصطلح المتقبل الضمني ولكنه يخالف واضعوه في معناه ؛ ولهذا أحال القارئ على الحاشية المذكورة أنفاً ليقف إن أراد على المعنى الذي أراده واضعوه ، وهذا إنما يعني أنه صرف المصطلح عن وجهه المعروف عند أصحابه ، لا شيء إلا ليناسب روح مادة بحثه الأسيئة . غير أن المطلع على مباحث أصحاب نظرية التلقي يجد أن الباحث قد أخذ هذا المصطلح بصورته ومعناه دونما تحويل ، وبهذا خالف مرة ثانية منهجه الذي دل عليه كلامه في المقدمة ، بأن مادة بحثه تمنعه من الأخذ بمصطلحات الغربيين أخذاً حرفياً .

من المعروف أن ولف أوجد ما سماه بـ (القارئ المرتقب) الذي يضعه المؤلف في تصويره حين يكتب ، ولما جاء إيذر وهو أحد منظري ظاهرة التلقي وضع كتاباً سماه (القارئ الضمني) يرد فيه على مفهوم بوث عن المؤلف الضمني في كتابه (بلاغة الخيال) إذ رأى إيذر أن

جذور القارئ الضمني مزروعة في بنية النص^(٥). وهو المعنى ذاته الذي أشارت إليه عبارة المبخوت في معرض كلامه على القارئ الضمني (إنه متصور ترسم هياكل النص ملامحه).

ب) مفهوم أفق الانتظار :

آثر الأستاذ المبخوت تسمية هذا المصطلح بـ (أفق الانتظار) وعرفه بقوله : " هو نظام من الإحالات تتخطى النص المفرد المنجز إلى سنة في الكتابة مخصوصة تشكل ما ينتظر القارئ وجوده في نص من النصوص لحظة تقبله ، فهو عيار ضابط لدرجة الانصياع لتقليد الكتابة في فن من الفنون ولدرجة العدول عنه ، لذلك كان أفق الانتظار موجهاً للهم .."^(٦) وهنا أيضاً يحيل القارئ على كتاب بوص (Pour une esthétique de la réception) ليقول من خلال هذه الإحالة إن هذا المفهوم يطرح من الإشكالات ما يصير بسطه لهذا يجدر بالقارئ إن أراد مزيداً من التوضيح العودة إلى هذا الكتاب . ومن الملاحظ أن تعريفه المصطلح وإحالاته على كتاب بوص يدلان عن نيته في العدول به عن وجهته ، ولكن الحقيقة أنه لم يتصرف إلا بتسمية المصطلح ، إذ آثر أغلب المترجمين بمن فيهم د . عز الدين إسماعيل ترجمته بـ (أفق التوقعات) وهي أدق من (أفق الانتظار) ذلك أن التوقع هنا يعبر عن دلالة هذا المصطلح كما عرفه المبخوت نفسه ، فأى انتظار هذا الذي دل عليه تعريفه السابق ، وإما هو توقع من غير شك ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن الأستاذ المبخوت عندما نقل المصطلح عن بوص أو غيره ، فإنه لم ينتبه إلى المآخذ التي أخذت على أصحابه في الغرب كما سنرى بعد قليل ، فكان متحمساً لتطبيقه على نماذج النقد العربي دون أن يختبر هذا المصطلح من جهة أنه يناسب روح نقدنا القديم أم لا .

إن مفهوم (ألفق التوقعات) الذي طوره ياكوس ليغدو ركيزة أساسية في تشكيل نظريته ، كان معروفاً عند كل من جادامز وكارل بوبر ، وهو عندهما نظام عقلي يسجل الانحرافات ويقيّد المعنى بحساسية مبالغ فيها ، إلا أن ياكوس جعله نظاماً من العلامات أو جهازاً عقلياً يستطيع فرد التراضي أن يواجه به أي نص ، وبذلك ربط ياكوس بين عملية التلقي وألفق التوقعات ، ذلك أن المتلقي يعيد بناء هذا الألفق ، ومن ثم يمكن أن يقاس أثر الأعمال أو وقعها عليه ، والألفق عند هذا إما يتولد عند ياكوس عبر معايير شائعة وعلاقات ضمنية بالأدب ومن خلال مواجهة بقيمتها الغاروة بين الواقع والخيال^(٧).

لقد ذكر المهتمون بنظرية التلقي في الغرب ، أن هذا المصطلح قد أوقع النقد في مأزق نظري ، ذلك أن منظري التلقي حين سلبوا النص استقراره وزحزحوه من مركز الدراسة الأدبية وقعوا في مأزق حين طرحوا مفهوم ألفق التوقعات إذ حاولوا وصف الأدب على أساس من النسيانيات النصية أو أنهم ذهبوا إلى تعزّين النص ، فكانوا يؤكدون بطريقة أو بأخرى ثبات النص . ولهذا نفى ستانلي فوش أن تكون هناك إشارات نصية أو بنيات ذاتية مشتركة خارج نطاق الأعراف التي سبق أن اتفقت عليها الجماعات المفسرة^(٨).

ج) سنة القراءة :

من الواضح أن الباحث في تناوله مفهوم عصور الشعر ، قد عبر عن فهمه الواضح لمكونات هذا المفهوم والغاية التي يرمي إليها في تراث السابقين ، ولكنه واجه صعوبة عندما أراد أن يجعله سنة للقراءة التي تمثل عنده ألفق انتظار ، فذكر أن عصور الشعر إنما يفتح مجالاً واسعاً لبحث مفهوم ألفق الانتظار في التراث النقدي ، ولكن هذا الاختيار

المنهجي يجب أن يصاحبه وعي بقضية مهمة وهي أن مفهوم الألقى طبق في نطاق جمالية التقبل على ردود فعل الجمهور على نص من النصوص. ومؤدى هذا الكلام أن عمود الشعر ما هو إلا آراء نظرية ليس من شأنها الدخول في مبحث التلقي إلا من جهة اعتبار الناقد نفسه قارئاً ، ولكن هذا الاعتبار يظل ضمن إطار الاحتمال لا بل التخيل لأن نقاط عمود الشعر ليست ردود أفعال النقاد على النصوص بمقدار ما هي شروط نظرية اهتدت إليها الجماعة لضبط الاستخدام الشعري عامة حتى لا يقع الشعر في الإحالة والتجاوز في اللفظ والمعنى والصورة ، إنه بمعنى آخر مقياس نقدي لتحديد جودة الشعر أو ردايته وهي الصبغة التي استخدمها الأكاديمون في هذا المجال ، و أراها معبرة تماماً عن حقيقة العمود .

وإذا أردنا أن نتجاوز هذه المشكلة ، ونردد مع المبخوت أن عمود الشعر يمثل ألقى الانتظار بالنسبة للناقد الذي هو عنده قارئ ، فماذا بشأن الشعر المحدث الذي خرج على سثن عمود الشعر ، أي كيف تقبله النقاد أو القراء ؟

وبشأن هذه الناحية يقول الباحث : * تقدم لنا الكتابات النقدية... الشعر المحدث على أنه خروج مطلق على عمود الشعر ^(٩) ومن العجيب أن الشعر المحدث مع أنه خروج على عمود الشعر مثل عند الباحث ألقى انتظار جديد فذكر : * ويجدر بنا أن نؤسس مبحثاً هذا على أطروحة نفترض فيها أن العدول الجمالي مسافة تمتد بين السمات التي ينتظر القارئ توفرها في النصوص ، وهي سمات متولدة من عاداته في القراءة ، وبين الأثر المخالف للممارسات الجمالية المعهودة ... إنه صراع السنة والعدول في مستوى الكتابة ، وصراع ألقى الانتظار الموجود وألقى الانتظار الذي يعد به الأثر المتفرد الطارح أسئلته الجديدة على وعي المستقبل ... ^(١٠) . ولحظة العدول الجمالي التي غدا على

أساسها الشعر المحدث ألقى انتظار ؛ كما أن عمود الشعر هو أيضاً ألقى انتظار ، ما هي إلا إعادة طرح لأفكار أصحاب التلقي ، خصوصاً ياقوت الذي طور مفهوم الألقى ففرع منه مفهوم (تغيير الألقى) و(اندماج الألقى) فتغيير الألقى يقوم على الفارق بين ردود فعل الجمهور وأحكام النقد ، أو بين تعارض القارئ مع مكتسباته في الوعي النصي ، ومفهوم اندماج الألقى وهو علاقة التجاوب القائمة بين تاريخية الأعمال الأدبية ، والتوقعات المعاصرة ، وهذا ما سماه جادامز منطق السؤال والجواب ، حيث يلقي النص أسئلته فيجيب القارئ بمعرفته المعاصر^(١١).

وبعد : فهذه ملاحظات يسيرة أحببت تسجيلها على دراسة الأستاذ المبخوت ، وهي دراسة لم ينقصها الجهد ولا الاجتهاد ، ولم تنقصها النية الحسنة أيضاً ، لكنها مع ذلك ادعت أشياء لنفسها في المنهج والمصطلح : ثبت أنها مأخوذة من مباحث أصحاب نظرية التلقي بصورة أو بأخرى :

هوامش

- ١ - نظر روبرت هواب (نظرية التنقلي) ترجمة د . عز الدين إسماعيل إصدار النادي الأدبي الثقافي بجدة ط١ ، ١٤١٥ هـ : المقدمة .
- ٢ - شعري المبحوث (جماليات الألفة) طبع بيت الحكمة تونس ١٩٩٢ ص : ٩ .
- ٣ - نفسه ص : ٩٠ .
- ٤ - نفسه ص : ١٥ .
- ٥ - نظر مقدمة د . عز الدين إسماعيل على كتاب هواب .
- ٦ - شعري المبحوث (جماليات الألفة) ص : ٧٧ .
- ٧ - نظر مقدمة د . عز الدين إسماعيل الألفة ، وإلى مقال لأستاذ محمد عزام عوفه (نظرية التنقلي) مجلة البيان الكويتية (العدد ٣٣٠ - يناير ١٩٩٨م)
- ٨ - مقدمة عز الدين إسماعيل (نظرية التنقلي)
- ٩ - شعري المبحوث (جماليات الألفة) ص : ١٠٢ .
- ١٠ - نفسه ص : ٩٩ .
- ١١ - عز الدين إسماعيل (نظرية التنقلي) ومحمد عزام (نظرية التنقلي) مجلة البيان المذكورة آنفاً .



مقدمة نظرية
لدراسة شعر اللغة

فلاح رحيم

يمكن أن يدل مصطلح " شعر اللغة " على معنيين : الأول شامل يتعلق بدراسة الخواص اللغوية التي تتحول بتوفرها لغة النثر إلى لغة شعرية ، أو بكلمات أدق بمحاولة التمييز بين اللغة عموماً ولغة الشعر خصوصاً سعياً وراء استخلاص شعر اللغة الكامن . أما المعنى الثاني للمصطلح فأكثر تحديداً ويشير إلى مجموعة القصائد التي تتخذ اللغة موضوعاً لها. إذ يتضمن نتاج معظم الشعراء الكبار عدداً يقل أو يكثر من القصائد التي يواجه الشاعر فيها أدوات الشعرية التي يشتغل ويبدع من خلالها . إنه ينسحب في لحظات محددة من العالم الخارجي والانبطاعات التي يتركها عليه ومن همومه لذاتية اللحظة ، وهما ما يشغل المساحة الكبرى من نتاجه ، ليتأمل اللغة التي تشبع كل ما يبتكره وتكونه.

تحاول الدراسة الحالية أن تستكشف الوشائج بين هذين المعنيين لمصطلح " شعر اللغة " ومن ثم تمهيد السبيل أمام فهم أفضل لمقدار ما يسهم به كل منهما في إضاءة الآخر . إنها محاولة تطرح سؤال مهم بشأن القصائد التي تتناول اللغة : هل يتعامل معها النقد باعتبارها واحدة من مجمل قصائد الشاعر لا تميزها عن سواها أية علامة فارقة أم يتخذها دليلاً إلى فهم أعمق لمفهوم الشاعر للغة ومن ثم للتقنيات اللغوية الأسلوبية التي يستخدمها ؟ بصرف النظر عن إجابة النقد على هذا السؤال يلاحظ المتتبع للنقد في مراحل المختلفة أن تناول النقد لهذه الفئة من نتاج الشعراء يندرج ضمن الإطار العام الذي ينظم تناولهم لبقية القصائد . ما تهدف إليه هذه الدراسة التنبيه إلى أهمية قصائد اللغة وإلى ضرورة التوقف عندها والنظر إليها بوصفها المفتاح إلى

أسرار فن الشاعر وحتى إلى تطور تكتنياته الأسلوبية عبر مراحل عمله المختلفة .

أنماط الشعر الثلاثة

قبل أن نتوقف عند قصائد اللغة ذاتها ونحاول تصنيفها علينا التوقف عند طبيعة الشعر وأنماطه ، لتحديد أنماط الشعر مسبقودنا عبر مسائل أكثر وضوحاً وأسهل اجتيازاً إلى تحديد أنماط قصائد اللغة في ترسيمة نظرية عامة. ورغم أن الخوض في أنماط الشعر مشكلة شائكة شغلت النقاد الكبار جميعاً في أغلب الثقافات الشرقية والغربية ، فإن مشكلة المرجعية بدأت في العقود الأخيرة تأخذ مكان الصدارة في تصنيف الشعر . والواقع أن هذه النقطة تعتمد أساساً على التقارب للترايد (الذي يصل حد التماهي) بين اللغة والأدب . فالنظريات اللغوية الحديثة الشغلت كثيراً بمسألة المرجعية : هل تقدم اللغة تمثيلاً للواقع الموضوعي إلى حد يجعل الطابع المرجعي هو المهيمن على تعريفها ؟ أم أن لها وجوداً مستقلاً يجعلها تتبع قواعد خاصة بها غير مرجعية من حيث الأساس ؟ ثم هل تعبر اللغة بحياد عن الحالات غير اللغوية للعقل (إن سلمنا بوجودها) أم إنها تساهم بحيوية في خلق هذه الحالات وتطورها ؟

لقد أنتجت مثل هذه التساؤلات مجموعة من الإجابات المختلفة بل والمتصارعة في أغلب الأحيان . إذ تشغل الفلاسفة واللغويون والنقاد والشعراء أنفسهم في تقديم الإجابة عليها . وبدلاً من اعتماد إجابة واحدة واعتبارها المعيار لما عداها ستحاول هذه الدراسة أن تصنف إجابات المدارس اللغوية والفكرية المختلفة لتقابل بينها وبين إجابات الشعراء (المطروحة على أحسن وجه في قصائد اللغة التي يكتبونها) ومن ثم تصنيفها . ولا يعني هذا أن الدراسة تتخذ موقفاً

لا إرادياً تجاه هذا الجدل ، لكنها تنطلق من اعتقاد راسخ بأن كل نظرية لغوية لها حدودها لا بد وأن تقود إلى نتائج أسلوبية متميزة . فإذا رفضنا الأساس الفكري لنظرية ما ، وجدنا أنفسنا عاجزين عن رفض المظاهر الأسلوبية المترتبة على تبنيها من قبل الشاعر . وما يهمنا هو اعتماد قصائد اللغة مفتاحاً لدراسة التقنيات الأسلوبية لدى مختلف الشعراء . أما الافتراض الذي ننطلق منه فهو أن لكل نظرية في اللغة نتائجها الأسلوبية الخاصة .

نقودنا متابعة الإجابات المتطرفة بطبيعة اللغة إلى تمييز ثلاثة أنماط فكرية يمكن القول إنها تضع الأساس لثلاثة أنماط شعرية . وهذه الأنماط هي نمط المحاكاة ونمط التعبير ونمط الشعرية . فإذا بدأنا بنمط المحاكاة الذي سيطر على الفكر اللغوي والتفدي قروناً طويلة لوجدنا أن أفضل تعبير عنه يتمثل في المدرسة الوضعية المنطقية . فهذه المدرسة تعرف اللغة بأنها تمثيل رمزي محايد للواقع^(١) . إذ يتميز أ. أ. ريتشاردز وس . ك. أوجدن في الوصف المفصل الذي قدماء لهذا المدخل في كتابيهما " معنى المعنى " نوعين من الاستخدام اللغوي ، هما الرمزي والعاطفي ويشرحان ذلك بالقول :

إن الاستخدام الرمزي للكلمات تقرير ، فهو التسجيل والدعم والتنظيم والتوصيل للمراجع . أما الاستخدام العاطفي للكلمات فهو مسألة بسيطة ، إنه استخدام الكلمات للتعبير عن المشاعر والمواقف أو إثارتها^(٢) .

إذا تأملنا هذا التعريف للغة وحاولنا مسحه إلى ميدان الشعر وجدنا أن اللغة الشعرية متعرف وفقه بأنها شبه تقرير عاطفي . وهو ما يعني اتخاذ المراجع التي تشير إليها اللغة ، أي المشاعر والعواطف ، العنصر الحاسم في وصف طبيعتها .

ينسجم هذا المدخل مع الميراث المحاكاتي الذي أنتج دائماً ، كما يقول جون د . بويد ، أدباً " يتسم بالموضوعية والاحتجاء إلى الأشياء وإلى العالم الخارجي " ^(١) . وإذا شئنا البحث عما يعثله في النقد الحديث وجدناه في دراسات مثل بحث إيرنست فينولوزا " الحرف الصيني المكتوب وسيلة للشعر " ^(٢) والذي قدم دعماً كبيراً للتصويريين عند وضع قواعد نظريتهم في الشعر ، وكذلك مقال جورج أرويل " السياسة واللغة الإنجليزية " الذي حول فيه أرويل مثل الثلاثينات من هذا القرن في إنكلترا إلى ميدان اللغة . هذان المقالان يتبنيان دون لبس نظرية الفلسفة الوضعية المنطقية إلى اللغة ويدان تطبيقاً لها . ففكرة جورج أرويل تقوم على أن " المطلوب في المقام الأول هو ترك المعنى يختار الكلمة وليس العكس " ^(٣) .

والآن ما هي النتائج الأسلوبية المترتبة على هذه النظرة إلى اللغة ؟ يمكن القول إجمالاً إن النتيجة الطبيعية لهذه النظرة المحاكاتية في ميدان الشعر الميل إلى استخدام لغة وصفية متحفظة أقرب إلى النثر . وهي لغة تقترب كثيراً من القاعدة المعيارية الدارجة . وهي فكرة يشخصها جي كوبر كورغ عندما يكتب :

ليست الانحرافات اللغوية .. أفضل الوسائل للمحاكاة . إن أقدر اللغات على التمثيل ... هي تلك التي تلتزم بالتقاليد ، ولا بد للانحراف من أن يتضمن بعض التضحية بالأكثر المحاكاتي ^(٤) .

هذا الافتراض الأسلوبي يبقى قائماً حتى إذا ما اعترضنا على فرضية الفلسفة الوضعية المنطقية بشأن اللغة . إنها ملاحظة إحصائية ، إن صح القول ، والأدب الذي يلتزم تلك الفرضية لابد وأن يتخلى عن المغامرات اللغوية والتأمل من قيود القواعد اللغوية المعيارية .

التحدي الذي تعرضت له محاولة الوضعية المنطقية لاختزال اللغة الشعرية إلى استخدام واقعي أو عاطفي للكلمات يمثل النمط الثاني في مجال اللغة والشعر ويُعد ما اصطُح على تسميتهم بالأسطوريين أفضل المدافعين عنه . فحسب جوهان غوتفرد هيردر (١٧٤٤ - ١٨٠٣) والذي يعد المؤسس الأول للمدخل التعبيري الأسطوري يتم تعريف اللغة الشعرية من خلال فعالية الكلام وأحاسيس الشاعر ومشاعره وليس من خلال الواقع الموضوعي . وهو تعريف يجعل اللغة تبدو وكأنها " سابقة على الوعي" ^(٨).

من جهة أخرى يرى إيرنست كاسيرر ، وهو أسطوري بارز آخر من العصر الحديث ، إن النظرية الوضعية في المعرفة تهمل النظرية الأسطورية الخاصة بمفهوم التعبير السابق على المنطق والذي تتمتع بوفقه اللغة بقدرات غير محدودة على تأسيس المعرفة وفتح عوالم تخيلية غير معروفة من قبل ^(٩). وهكذا نجد أن الشعراء الرومانتيكيين حولوا أنظارهم ، انسجاماً مع هذا المفهوم للغة ، إلى أعماق المخيلة السحيقة جاعلين من اللغة وسيلة ذات فعالية محاطة بالسرية تعمل على تصعيد مشاعرهم وأحاسيسهم .

ولكي نوضح بعض الإشكالات المتعلقة بالنظرة الرومانتيكية إلى لغة الشعر سنتناول ببعض التفصيل موقف الرومانتيكية الإنجليزية من اللغة . لقد ثار شعراء الرومانتيكية الإنجليزية ضد شعر العصر الأوغسطي السابق عليهم ، وهو شعر طغت عليه نزعة المحاكاة . وقادتهم ثورتهم إلى تأكيد مبدأ التفاني باعتباره المقياس لشعرية اللغة . يجب أن تكون القصيدة مرتجلة أو توحى بأنها كذلك إذا ما أردنا للغة التحرر من الاصطناع المتعبد والاقتراب إلى أقصى حد من العواطف والتجارب الداخلية . ورغم هذا الاتفاق اختلف الرومانتيكيون بشأن التفاصيل المتعلقة بهذه الثورة . إذ رأى وليم وردزورث أن اعتماد الكلام

الدارج للناس البسطاء هو أقرب الطرق إلى الروح وذهب إلى أنه يعتبر بعض الفلاحين الأميين أفضل من عرف من الشعراء . هذه الفكرة أدت في الممارسة الشعرية إلى بقاء وردزورث قريباً أسلوبياً من اللغة المعيارية . إن محاولته تجنب الاصطناع اللغوي والبلاغي للأوغسطينيين قادته إلى استخدام لغة تخلو من المغامرة وتقع في كثير من الأحيان في فخ العبارات المستهلكة^(١٠).

تشير هذه الممارسة الأسلوبية إلى اشتراك النظرية التعبيرية مع نظرية المحاكاة في التزام خط أسلوبى قريب من اللغة المعيارية . والسبب في ذلك أن النظريتين تشتركان في تعريف لغة الشعر من خلال نوع المعرفة التي تنقلها . فإحدهما عاطفية والأخرى أسطورية تخيلية. أي إنهما تعرفان اللغة الشعرية انطلاقاً من مرجعيتها وليس قوايتها الخاصة ذات البعد اللغوي البحت .

النقطة النوعية في البحث عن تعريف اللغة الشعرية انطلقت بوادرها على يد اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ - ١٩١٣) والذي نشر كتابه "مقال في علم اللغة العام" بعد وفاته عام ١٩١٦ . لقد مهد هذا الكتاب لإحداث نقلة جذرية في الدراسات النقدية للغة الشعر . الافتراضان الأساسيان اللذان قدمهما دي سوسير ويتصلان اتصالاً مباشراً بمشكلة المرجعية هما ، أولاً : تمييزه بين اللغة Langue ، أي النظام الشمولي للعلامات ، والكلام parole أي الاستخدام اللغوي المشتق من النظام الشمولي والمستند عليه^(١١) . وحسب هذا التمييز تكون اللغة نظاماً قادراً على إنتاج عدد لا يحصى من أفعال الكلام.

أما الافتراض الثاني فيتعلق بتعريفه للعلامة اللغوية ، أو الكلمة، على أنها اتحاد الدال (الترميز الصوتي أو المكتوب) والمدلول (المفهوم المجرد الذي يشار إليه). وهو يؤكد على أن العلاقة بين الاثنين

عشوائية ، إذ تستطيع أية كلمة الإشارة إلى أي شيء إذا ما اتفق مستخدموها على جعلها تفعل ذلك^(١٢).

فيما بعد صار هذان الافتراضان حجر الأساس لمدرسة براغ اللغوية الجمالية خلال ثلاثينات هذا القرن . إذ رفض نقادها تعريفات اللغة الشعرية من خلال نوع المعرفة التي تنقلها وذهبوا إلى أن الطريقة الوحيدة القادرة على وصف اللغة الشعرية على خير وجه يجب أن تمر عبر علاقتها مع اللغة المعيارية . فإذا صح أن بالإمكان فصل الدال عن المدلول بسبب عشوائية الصلة بينهما ، فإن اللغة الشعرية لا تحقق خواصها المميزة من خلال نوعية الدوال ولكن من خلال التنويعات اللغوية التي تؤديها على خلفية اللغة المعيارية . يرى هؤلاء النقاد أن بالإمكان تقديم مدلول معين عبر وسيلة اللغة الشعرية وكذلك النثرية مما يعني أن الطبيعة الحقة للغة الشعرية لا تتكشف إلا من خلال دراسة العلاقات والنماذج المتحققة على مستوى الدوال .

في هذا الصدد تحتل مقالة جان مكاروفسكي الرائدة " اللغة المعيارية واللغة الشعرية " مكانة خاصة . فهو يحاول فيها تعريف اللغة الشعرية على النحو التالي :

في الشعر تكون اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التشويه المتعدد جمالياً للعناصر اللغوية المكونة للعسل ، بكمات أخرى ، الخرق المتعدد لقاعدة المعيار^(١٣).

يهدف الانحراف هنا إلى تحقيق ما اصطلح على تسميته في الدراسات الأسلوبية بالتقديم Foregrounding : أي تقديم العنصر المثير للإهتمام والدهشة إلى الصدارة لإثارة الاهتمام على خلفية النموذج الرتيب المعتاد عبر ما يسميه مكاروفسكي " عملية كسر الرتابة " de Familiarization^(١٤).

لقد نتج عن المداخل التي أعقبت دي سومير وانطلقت من مسلماته تشكيل ملامح نمط جديد في التعامل مع لغة الشعر هو نمط الشعرية الذي تهيمن فيه الوظيفة الشعرية على ما عداها في نص معين. ولا خلاف في أن الفضل معالجة للوظيفة الشعرية هي تلك التي أقدمها رومان جاكبسون ، اللغوي الرائد في الدراسات الحديثة للغة الشعر. فهو يعرف في " الكلمة الختامية : علم اللغة والشعرية " العناصر الأساسية في أي اتصال لغوي ويعطي لكل عنصر منها وظيفة محددة . ولا حاجة بنا في هذا السياق إلى تقديم ترسيمة جاكبسون كاملة لأنها باتت الآن معروفة ومتداولة . لكن هنالك ثلاثة عناصر فيها ترتبط بسياقنا الحالي . يعتقد جاكبسون أن الفعل اللغوي المحدد إذا ما تركز على المخاطب ، أي المتكلم ، تكون وظيفة الكلام عاطفية . أما إذا تركز على السياق ، وهو ما يقصد به **حالة مشتركة** بين المتخاطبين ، تكون وظيفته مرجعية . ونستطيع أن نلاحظ أن هاتين الوظيفتين تتلفان مع النمطين التعبيري والمحاكائي اللذين سبق الحديث عنهما على التوالي . ثم يضيف جاكبسون إليهما ما يسميه الوظيفة الشعرية والتي تكون كاملة في الرسالة ، أي النص بوصفه عملاً فنياً واعياً بذاته :

الإجاء نحو الرسالة بوصفها كذلك الذي يركز على الرسالة لذاتها ، هو الوظيفة الشعرية للغة ... وهذه الوظيفة تعمل من خلال زيادة ملموسية الإشارات وتعنى الإشفاق الأساسي بين الإشارات والأشياء^(١٥).

إن اللغة تجتذب عبر الوظيفة الشعرية الاهتمام إلى ذاتها كمنطوق ينظمه أسلوب معين . وهي على هذا الأساس ليست مجرد وسيلة للتعبير عن العواطف كما هو الحال في النمط التعبيري أو محاكاة الواقع كما في نمط المحاكاة . الغافية والإيقاع والمفردة الخاصة والتركيب المتميز لأجزاء الكلام وغيرها من تقنيات الشعر كلها وسائل

تحقق اللغة من خلالها دفع نفسها إلى المقدمة باعتبارها مركز النص الشعري . وهو ما يجعل الأسلوب المترتب على هذه النظرة ميالاً إلى التجريب اللغوي وكسر القاعدة المعيارية بحثاً عن شروا الشعر التي لا تنبثق إلا بحصر الاهتمام في مستوى اللغة والتعامل تجريبياً معه .

نلاحظ من المسح الذي قدمناه للأشواط الثلاثة في الشعر إن كل واحد منها يؤكد على وظيفة واحدة باعتبارها العنصر المعرك لطبيعة اللغة الشعرية . إذ يؤكد الوضعيون على الوظيفة المحاكاتية ، ويؤكد الأسطوريون على التعبيرية ، بينما يقدم الموسيريون (نسبة إلى دي سوسير) الوظيفة الشعرية على سواها .

الشعر ووظائف اللغة

من الواضح أن المدخل الموسيري يتعامل مع الملاحح المميزة للغة الشعرية باعتبارها وسائل فنية معزولة عن الوظيفتين التعبيرية والمحاكاةية . فهو يراها شعرية خالصة لا تؤدي أي وظيفة سوى تلك المتمثلة في فعاليتها على المستوى اللغوي . ولقد أشار جاكيمسون إلى الوظائف الأخرى للفعل اللغوي وشخص في هذا السياق واحدة من أكثر الحقائق حسماً في دراسة اللغة الشعرية ، وهي " إن البناء اللغوي للرسالة يعتمد أساساً على الوظيفة المهيمنة " ^(١١) . يقرر هذا الاكتشاف ، الذي تتبناه هذه الدراسة ، إن هيمنة أية وظيفة من وظائف اللغة على نص محدد لا يحد وأن تترتب عليه نتائج أسلوبية على مستوى التقنية اللغوية . لكن الغريب في الأمر ، أن جاكيمسون نفسه يهمل هذا الاكتشاف الحاسم في دراساته اللاحقة للغة الشعر ويواصل تقصي الوظيفة الشعرية بمعزل عن بقية الوظائف .

هذه الحالة المتناقضة يحاول تحليلها جفري ليج في تعليق حديث

له على نظرية جاكسون . فهو يبدأ بتعريف " الوظيفة " Functionalism على النحو التالي :

... هي مدخل لا يكتفي بشرح اللغة داخلياً فقط ، أي من خلال خواصها الشكلية ، ولكنه يعالجها خارجياً أيضاً ، أي من خلال ما تساهم به اللغة في الأنظمة الأوسع التي تكون جزءاً منها أو نظاماً فرعياً فيها^(١٧).

والمقصود بالأنظمة الأوسع هنا الأنظمة الثقافية والاجتماعية . ثم ينتقل ليج لرسم الحدود بين المدخل الوظيفي الذي يبحث في " العلاقات بين اللغة وما هو ليس بلغة " . والمدخل الشكلي الذي يبحث " عن علاقات بين عناصر النص اللغوي نفسه "^(١٨) . واتطابقاً من هذا التمييز يشير ليج إلى وجود تناقض في مدخل جاكسون يتمثل في تبنيه للوظيفية اللغوية من جهة وشكائيقه كممارس للنقد الأدبي من جهة أخرى . والسبب في هذا التناقض يكمن في رأي ليج في أن جاكسون تعامل مع الوظيفة الشعرية على أنها الاستثناء " لقد قدم الوظيفة الشعرية وكأنها حالة خاصة لا يكون للحصل الفني اللغوي فيها أية وظيفة عدا ذاته ، حيث أن اللغة (كما يذهب) تستدير لتواجه ذاتها "^(١٩).

في مقال ليج محاولة لإيجاد حل لهذه الإشكالية المتعلقة بوظائف اللغة ، ويتمثل في اقتراحه التعددية الوظيفية multifunctionalism كقاعدة موحداً أن بإمكان النص امتلاك أكثر من وظيفة واحدة . وهو بذلك يقترب كثيراً من داعية الوظيفية اللغوية البريطاني م. أ. ك. هالدي وأقرانه إذ إنه يشاركهم التأكيد على أن " إحدى الوظائف يمكن أن توضع في علاقة التابع مع وظيفة أخرى "^(٢٠) . واعتماداً على هذا الرأي يكون تشخيص هيمنة نمط معين في النص الشعري المقدمة لدراسة النتائج التقنية المترتبة على تلك الهيمنة على مستوى المفردة والصورة

الشعرية والتركيب اللغوي والإيقاع وغيرها ، فهي جميعاً تتأثر بهيمنة وظيفة دون سواها . وهذا التحديد هو الذي يعطي قصائد اللغة دورها التنويري بالنسبة لناقد الشعر .

قصائد اللغة

يتخذ موقف الشاعر تجاه اللغة أهمية كبيرة في دراسة وظيفة لغته الشعرية ، إذ إن مفهومه لإمكانات أدلته الشعرية وما ينوي عمله بها ومشاكله معها أمور جوهرية في دراسة نتاجه . والنظرة المتخصصة لهذا الموقف يمكن أن تدعم جهد الناقد في التعرف على الوظيفة المهيمنة في نتاج الشاعر والوسائل التقنية المترتبة عليها . في هذا السياق تكتسب قصائد اللغة ، أي القصائد التي يكون موضوعها اللغة ذاتها ، أهمية استثنائية ضمن نتاج الشعراء . فهذه القصائد تقدم تلك اللحظات التي يتأمل فيها الشاعر وسيلته ويعبر عن موقفه تجاهها .

إذا بدأنا بشاعر المحاكاة وجدنا أن الوظيفة الرئيسية للغة بالنسبة له هي عكس تجربته في العالم . إذ تمتاز موضوعاته عادة بأبعادها العامة حيث تصل مرجعية اللغة أعلى درجاتها . عندما يعبر هذا الشاعر عن مشاكله مع اللغة فإنه يعرب عن أسفه لعدم كفاية اللغة في نقل ما يتعارف عليه الناس وفي الإمساك بحيوية الواقع ورواله . أما أفضل الوسائل للإقتراب من العالم الواقعي بالنسبة له فهو اعتماد القاعدة اللغوية المعيارية للمساحة التي يعيش داخلها . وهذه القاعدة تلقى الأفضلية لما تتصف به من استقرارية مرجعية وطبيعة دلالية واضحة . واعتماداً على ذلك نجد أن الحالة الواقعية التي تنطلق منها القصيدة تبقى تؤدي الدور الحاسم في تقرير السياق اللغوي ونوع اللغة المستخدمة .

مع الشاعر التعبيري يضاف عنصر جديد ، فهو يريد من اللغة أن تعبر عما لا يمكن التعبير عنه ، عن تلك الحالات العقلية غير اللغوية الفريدة من نوعها . وهذا الشاعر يهجو اللغة عادة لعجزها عن التعبير عن عالمه الداخلي ، مما يجعل القاعدة اللغوية المعيارية عاجزة عن تقديم العون له كما هو شأنها مع شاعر المحاكاة . النتيجة اللغوية لهذه الحالة هي أن أغلب الشعراء التعبيريين ، وخصوصاً الرومانتيكيين منهم ، يميلون إلى كسر الأسلوب البلاغي المتعارف عليه بين شعراء المحاكاة ويسعون إلى خلق قوانينهم الخاصة . رغم ذلك تبقى هذه القوانين محصورة ضمن النحو المقبول للغة المعيارية . حقيقة أن لغتهم تؤدي وظيفة تعبيرية ، هي في الواقع محاكاة للحالات الذاتية المعقدة العسية على الإفصاح ، تجعلها حريصة على التوصل . وهذه المحاولة للتعبير إما أن تحقق لهم التمثيل التام في لغة واضحة مقبولة تقنياً - وهو ما يعلمون استحالة - أو تنتهي بهم إلى الصمت التام الذي يعتبره الشعراء التعبيريون الحالة المثلى ، لأنها تحافظ على غنى وعمق الانفعال بعيداً عن التشويه أو البتر الذي قد يتعرض له حين يتحول إلى قول .

لكن مشكلة اللغة تدخل مرحلة جديدة مع الشاعر الذي يجعل الوظيفة الشعرية هي المهيمنة في نصه . فهو من حيث الأساس مسحور بدوال اللغة بمعزل عن مدلولاتها . وهو يطيل النظر إليها من أجل خواصها الصوتية والنحوية المحايثة التي يعنى إليها لذاتها . والسحابه من الواقع يختلف نوعياً عن انسحاب الشاعر التعبيري إذ إنه لا ينتهي به إلى المتأهة الداخلية للذات ، بل إلى نظام الكلمات الرمزي . وهكذا نجد أن مثاله الأعلى ليس الصمت ، كالشاعر التعبيري ، بل إلغاء الواقع ، أو ما يسميه ستيفان مالارمي " الغياب " L'absence . وهي حالة تكف الأشياء فيها عن الوجود خارج اللغة لأن خواصها تغيب من خلال موقعها الجديد . فإذا ما ألغى الشاعر التعبيري اللغة من أجل البقاء قريباً

من تجاربه الداخلية غير اللغوية ، نجد أن الشاعر الشعري يلغي الواقع نفسه لكي يفتح فضاء يتيح له الاستمتاع بعجائب الكلمات .

إن الإشكالية التي تدور حولها أغلب قصائد اللغة في النمط الشعري تتركز في المشروع الشعري نفسه وتبدأ عندما يتعرض المسجن الذي يسعى الشاعر للبقاء فيه داخل دوال اللغة إلى التهديد . وأما مبعث هذا التهديد فهو حقيقة أن اللغة يمكن أن تقع في مطب اللامضى إذا ما تجاوز الشاعر نقطة الانحراف الشعري الأقصى المسموح به عن القاعدة المعيارية . إن لغة الشعر تطمح إلى تحقيق حالة الموسيقى لكنها لن تبلغها أبداً . فالدوال ، مهما تنوعت معانيها المصاحبة ، تبقى حبيسة القوة الدلالية للنظام اللغوي نفسه . أما التهديد الثاني للعزلة داخل اللغة فهو الطبيعة الموحشة واللاإنسانية للنظام اللغوي نفسه . يعبر مالارميه في قصيدة " طائر التم " عن هذا المعنى من خلال صورة التم الذي سقط في فخ بحيرة متجمدة . فالتم يعيش حلم البحيرة رغم أن البحيرة قد تحولت إلى فخ يتجمد فيه .

إن الأنماط الثلاثة من الشعراء الذين تم التمييز بينهم وفقاً للتوظيفة المهنية في فنهم يمثلون الاتجاهات الرئيسية في قصائد اللغة . ومع ذلك فلا بد من التنبيه قبل الختام إلى جانبين مهمين متعلقين بهذا التصنيف للأنماط الرئيسية في الكتابة لمنع أية تهمة بالتبسيط . الأول ، إن هذه الأنماط رغم أنها تطورت وفق تسلسل تاريخي واضح على شكل حركات أدبية محددة ، هي عناصر في حالة سيرورة . فهي متضالفة في القصيدة الواحدة ومائلة في حركيتها رغم بروز نمط على حساب ما عداه . الجانب الثاني ، إن هذه الأنماط يمكن أن توجد جنباً إلى جنب في مرحلة واحدة من التاريخ الأدبي مع تفاوت في تفضيل أحدها على حساب الآخر . وأخيراً فإنها يمكن أن تحل محل بعضها البعض في نتاج شاعر واحد حسب تطوره الفني والداخلي .

الهوامش

- ١ - تعتمد هذه الدراسة على المقدمة التي كتبها لأطروحتي تيتل شهادة الماجستير في الأدب الإنجليزي الحديث عام ١٩٨٩ تحت عنوان " اللغة موضوعاً وثقافة في قصائد ديان توماس " وأيضاً طلبت المفاهيم المذكورة هنا على قصائد اللغة التي كتبها توماس وشعره صوماً إن وضعها أمام قراء العربية بهدف إلى توجيه الأنظار إلى هذه اللغة من القصائد باتجاه البحث على دراسات تطبيقية مكملة في الشعر العربي .
- ٢ - تعود جذور تعريف المفردة للغة إلى مراحل سابقة . ويمكن القول أن جون لوك (١٦٣٢ - ١٨٠٤) هو أول من أسس للحاجة إلى جعل الكلمات تتقال فكرياً أو أشياء محددة . انظر As An Easy Understanding . Book Three concerning Human Understanding . ولقد قلّم كل من جيرمي بنتام وديفيد هيوم بتطوير أفكاره في القرن الثامن عشر
- ٣ - C.K. Ogden and I. A. Richards, *The Meaning of Meaning* (London : Routledge & Kegan Paul, 1923) كما أن أ. ج. إير يعزف اللغة الشعرية حسب درجة مصداقيتها في نقل الواقع انظر كتابه *Laurence, Truth and Logic* (London : Victor Gollanz, 1949) p. 44.
- ٤ - John D. Boyd, *The Function of Metaphor and its Poetics* (Cambridge : Harvard University Press, 1968) p. ix.
- ٥ - Ernest Fenollosa, " The Chinese Written characters as a Medium for Poetry " in *From Key to Modern Poetry* (New York : Harper & Row, 1962).
- ٦ - George Orwell, *Collected Essays* (London : Mercury Books, 1966), p. 366.
- ٧ - Jacob Korgy, " Hopkins's Linguistic Deviations " *PMLA*, Vol. 92, No. 5 (October 1977) p. 979.
- ٨ - Victor M. Haxum, *Language, Truth and Poetry* Marquette : Marquette University Press, 1960) P. 44.
- ٩ - Ernest Cassirer, *Language and Myth* tr. Susanne K. Langer (New York : Harper and Brothers, 1946).
- ١٠ - ألفا كرايوردج مؤلفاً مغليراً تجاه اللغة الدارجة مؤكداً على دور المصطلح الثقافية التي تميز الشاعر عن قيسطه من الناس . ولقد أده تكميده على تميز اللغة الشعرية إلى جراً أكبر على تصعيد اللغوي في شعره
- ١١ - Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, tr. Wade Baskin (London : Peter Owen Ltd, 1960) " Definition of Language " pp. 7 11
- ١٢ - المصدر نفسه . انظر فصل 70 65 " Nature of the Linguistic Sign "

Jan Mukharovsky, "Standard Language and Poetic language " in Fragu School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style, ed. and tr. Paul L. Garvin (Washington : Georgetown University Press, 1964) p. 17.

١٤ - المصدر نفسه ، ص ٢٠ .

Roman Jakobson, " Closing Statement : Linguistics and Poetics " in Style in Language, ed. Thomas A. Sebeok (Massachusetts : the Massachusetts Institute of Technology, 1960) p. 357.

١٥ - المصدر نفسه ، ص ٣٥٣ .

Geoffrey leech, " Stylistics and Functionalism ". in the Linguistics of Writing, ed. Nigel Fabb et al. (Manchester : Manchester University Press, 1987). p. 76.

١٦ - المصدر نفسه ، ص ٧٦ .

١٧ - المصدر نفسه ، ص ٧٧ .

١٨ - المصدر نفسه ، ص ٧٧ .



الخطاب النقدي العربي
الجديد وإشكالية المعنى

محمد بن بو عيية

إن اهتمامنا هنا بدراسة الخطاب النقدي العربي يرجع إلى قلة البحوث حول هذا الموضوع سواء عندنا في المنطقة العربية أو في العالم الغربي فلقد ذكر إيف شفرل سنة ١٩٨٩ أن دراسة الخطاب النقدي عندهم قليلة التطور : " إن لدينا [يقول شفرل] أعمالاً حول تاريخ النقد - نذكر منها خاصة كتاب Wellek - History of Modern Criticism والتي هي أعمال حول النقد في أغلب الأحيان (إيديولوجياتهم ، وطرائقهم) [...] وليست لدينا حتى الآن على ما يبدو أعمال شاملة تتجاوز الحالات الفردية لتهتم بالخطاب النقدي نفسه ، ببنيته ، وخصائصه : وليس كتاب نقد النقد^(١) لتودورف ١٩٨٤ إلا حكاية لمسيرة شخصية [...] والسبب في نقص من هذا النوع عائد - لا محالة إلى تسليط الاتجاه في دراسة الأديب على دراسة النقد ، اتجاه طبع الدراسة الأدبية لفترة طويلة من الزمن : ألا وهو أولوية الكاتب الكبير أو ببساطة الكاتب^(٢) .

أما عندنا فكانت البحوث في هذا المجال قليلة كذلك أو نادرة باستثناء كتاب محمد برادة حول مندور " محمد مندور وتطور النقد العربي " وكتاب نقد النقد لنبيل سليمان وكتاب إدريس بلمليح الرؤية البيانية عند الجاحظ^(٣) . إلا أن هذه الكتب لا تتناول المرحلة التي نهغي البحث فيها ، مع أنها أيضاً متأثرة بالاتجاه الذي يقبض البحث فيه حول المؤلف بدل النص وهي في ذلك متأثرة ، بالمدرسة الوضعية ، وتاريخ الأديب عند الغربيين .

إن المرحلة التي نهما هي المرحلة التي بدأ التأثير فيها بتغيرات

أحدث ألا وهي مرحلة الثمانيينات والتسعينات ، وهي المرحلة التي شهدت البلدان العربية خلالها موجة من الترجمات عن النقد البنوي خاصة .

كما شهدت محاولات عديدة لتوظيفه في ممارسة النقد ، وتوظيف غيره من مناهج النقد المتأثرة بالطوم الإسمانية .

لقد أنتجت هذه المرحلة اتجاهاً نقدياً في دراسة الألب ، وهذا الاتجاه عرف بالنقد الجديد وأحياناً الجديد جداً ، كما عرف زميله في الغرب بهذا الاسم New Criticism أو Nouvelle Critique⁽¹⁾ . ولا أحد اليوم يماري في أن هذا النقد كخطاب يطرح إشكالات لمن يريد التعرف على ما ينبغي هذا الخطاب إجلاله ، من خصائص ومعاني موضوعه الذي هو الألب .

فهو إشكالات متصل بالأساس بمستوى إبانة هذا الخطاب عن فحواه فهو إذاً مشكل معنى . ولهذا فقد قمنا بالبحث بنية فهم أسباب هذا الإشكالات .

لا أحد يناقش مسلمة مفادها أن النقد البنوي مأخوذ عن الغرب ، وشهادات النقاد العرب ، وإحالاتهم إلى هذا الأخذ موجودة ، وهذا الأخذ عن الغرب في مجال النقد أصبح يشكل تقليداً معتبراً ، فقبل مطلع الثمانيينات ومنذ العشرينات من هذا القرن اتجهت أنظار النقاد العرب إلى الغرب وخاصة في مصر وتأثر النقاد العرب بلامسون Lanson ، وبرونتيير Brunetiere ، سينت بيف Beuve ، وورس Wors ، ووردرورث WorthS وغيرهم .

والتأثر بهؤلاء معروف⁽²⁾ . أما التأثير بالمناهج الجديدة فقد حصل هو الآخر يقول إبراهيم الخطيب عن نقاد المغرب : " لقد تأثرنا في بداية تكويننا النقدي بنقاد المشرق [...] وتأثير الجامعة بوجه خاص حصل تحول عام في الكتابة النقدية في المغرب حيث تأثرنا بالمناهج النقدية المائدة في فرنسا بخاصة⁽³⁾ .

وقد كان هذا التأثير بدافع الحداثة ، ولن نتحقق تلك الحداثة في نظر النقاد العرب إلا باستحداث أنظمة مفهومية ، يقول عبدالسلام المسدي :

" إن النقد لا يتجدد إلا إذا جدد نظامه المفهومي أو قل إنه لا يتحول إلى حداثة نقدية إلا عندما يستحدث جهازاً معرفياً يباشر به النص الأدبي كما لم يباشره به السابقون^(٧) .

إن هذا الانفتاح من جديد على الغرب هو الذي أسهم في تشكل الخطاب النقدي البنيوي العربي الجديد . وعلمنا أن نبحت في المرجعية التي أسست الخطاب النقدي الغربي .

١ - تشكل الخطاب النقدي البنيوي ، ومرجعياته

ما حدث هو أنه في أوروبا قامت محاولات عديدة خلال القرن التاسع عشر لإدخال مناهج العلوم الحقة في دراسة الأدب وقد تمثل ذلك في محاولات الوضعية التي تجلت من خلال المنهج الطبيعي في دراسة الأدب المعروف عند سنت بييف Berve وأضرابه ، وتعتبر تلك الخطوة هي أولى المحاولات لإدخال المعايير اللادبية في دراسة الأدب . لكن القرن العشرين مع إعلائه طلاقاً مع هذه المناهج خلال الخمسينات عاد من جديد ليستخدم المناهج اللادبية في قياس الأدب ، لقد أحسن النقاد خلال الخمسينات بنوع من التخلف إزاء قرائنه من محللون نفسيين واجتماعيين وألسنيين كما أحسن أن موضوع عمله الذي هو الأدب (النص الأدبي) ربما كان مجالاً حيويّاً لتجريب بعض الفرضياته ، الفرضيات التي تبناها من الألسنية خاصة وبعض العلوم الحقة . وعادت العلية Scientisme من جديد كمنهج يتقدم معظم المناهج في دراسة الأدب . وتختلف المقاربة خلال القرن التاسع عشر عن مقاربة القرن

العشرين باختلاف المنطلقات النظرية لكل منهما ، فبدلاً من أن كان الإنسان هو الذي يقول العالم بواسطة اللغة أصبحت اللغة هي التي تقول العالم لتوصف في استقلالها عن منتجها (Sujet) ونجم عن هذه الرؤية علم لغوي جديد يدعى الأكسنية .

وخلال الخمسينات والستينات من هذا القرن تشكل تيار باسم التحديث والعلمية Scientificté ويضم هذا التيار انثروبولوجيا كلود ليفي سترافوس Strauss وعلم نفس لآكان Lacan ، وإيستمولوجيا فوكو Foucault ، وشعرية أو بنيوية Barthes بارت . ويدافع التحديث راحوا يستخدمون الأكسنية في مقارباتهم .

وذهب بعض الأكسنين إلى القول إن هؤلاء شوهوا الأكسنية ومنهم G. Mounin و B. Malmberg وغيرهم وجورج مونان يقول : " يجب أن تكون لدينا الجرأة لنقول إن هذه الموضة ، وهذا الادعاء يشكلان عدم حظ الأكسنية الثالث في فرنسا [...] لقد اكتفت وسائل الإعلام في مجال الأكسنية بهذه المعلومات الصحفية المأخوذة عن الفلاسفة [...] إن استخدام المصطلحات الأكسنية من طرف مجموعات تدعي معرفتها كان استخداماً مشكوكاً فيه وفي أحيان كثيرة يكون خاطئاً" (٨).

ويمضي جورج مونان في تحذيره دارس الأكسنية قائلاً :

" يجب أن نبدأ - وباللمفارقة - عند تعطنا لهذا الحقن باللاحة السوداء للذين لا تجب قراءتهم عند البداية إذ لا تجب قراءة ليفي سترافوس C. L. Strauss لأن استخدامه للفونولوجيا Phonologie يستند إلى استعمال تقريبي لها رغم القوة والنشاط الذي استخدمت به في مجال الأنثروبولوجيا" (٩).

ويمضي قائلاً " إن ليفي سترافوس في إحدى أطروحاته الأساسية

هو الذي يقول إن الفونولوجيا Phonologie تدرس الظواهر الأسمانية اللغوية منتقلة إلى بنيتها الفوقية اللاوعية [...] ^(١٠).

ويتناول مونان معظم مستخدمي الأسمانية لكان Lacan ، وفوكو Foucault وبارت Barthes في مجال النقد الأدبي مظهراً الأخطاء التي وقعوا فيها ، فمثلاً بارت قد استخدم مصطلحات لا تدل إلا على ضدها في كتابه مبادئ علم الأدلة Elements de Sémiologie حيث يقول : ج 2 - 1 ' الأكيد أن المركب قريب جداً من الكلام ' ^(١١) وقد عكس المعنى تماماً .

ونراه في موضع آخر وفي كتابه مقدمة السيميولوجيا Introduction à la Sémiologie يظهر بعض الأخطاء الأسمانية التي وقع فيها بارت في كتابه مبادئ علم الأدلة الآف الذكر ، وفي كتابه الآخر Mythologies من مثل مصطلحات كالتضمين Connotation الذي أخذه عن Hjelmslev . هذه المصطلحات هي التي أوقعت Barthes في الضياع ، ويقول مونان بصراحة : ' إن بارت لم يفهم مصطلحات نظرية سوسير في العلامة ولا يعرف استخدام الوسائل المصطلحية التي يلجأ إلى استخدامها ' .

وقد درس مونان كتاب بارت S/Z وأظهر أن استخدامه لمفاهيمات Communication إيصال وSystème نظام ، Signe علامة وSymbole إشارة غير مرض وغير مقنع ^(١٢).

وقد أكد ثوما بافل Pavel في كتابه السراب البنيوي ما ذهب إليه مونان ، وتوقف عند مصطلحات كالمقرر Dénotation والتضمين Connotation مظهراً سوء استخدامها عند بارت Barthes وجماعة Tel Quel . فلقد كان هؤلاء يضاربون بهذه المصطلحات موظفين إياها لصالح الإيديولوجيا وقد سخر بافل Pavel من بارت قائلاً : ' إن وراء الموضوعات العلمية يمكن نفيها الساخر ، ويظهر ذلك من خلال معالجة بارت لنص S/Z سنة ١٩٧٠ ' ^(١٣).

إن محاولة تأسيس نقد أدبي بتبويي قد لاقت نجاحات كبيرة رغم المآخذ التي أخذت على هذا الاتجاه والتي تتمس هذا النقد في الصميم أي الأسس العلمية التي التبنى عليها ، لكن هذه الأسس تبدو واهية وغير صحيحة في نظر الكثيرين ممن درسوا هذه المنطلقات العلمية والفكرية لهذه الحركة ، كما رأينا ، وقد انتبه إلى هذا الخلل نقاد كثر ممن حاولوا تفصي هذا التيار منذ نشأته لتنظر مثلاً التناقض المتمثل في الأوصاف المتعارضة التي يصف بها كولاتر هذا الاتجاه في كتابه ، فهو يقول : "علم ولا منطق جمود أو ديناميكية ، تهدم للنقد أو تضخمه - إن إمكانية تلك التهم المتناقضة توحى لنا بالخصوصية الأساسية للبنوية كقوة خفية راديكالية غير محددة" (١٤).

وتزايدت الانتقادات والقراءات لهذا المنصف . ففي الثمانينات ظهرت دراسات من مثل كتاب **BRIVERESSE** (بريفرس) **philosophe** 1984. **chez les autophages** وكتاب **Rationalité des lettres** 1983. وكتاب **A. COMPAGNON** المعنون : **La troisième république des lettres** 1993 وكتاب **Critique de la Critique** 1984.

وهذه الكتب ركزت على المنطلقات الفكرية للحركة ، وعلى التصالحات التصفية التي أقامها رواد التيار البنوي بين إيديولوجيتهم ، والاتجاهات الفلسفية والعلمية الأخرى . وحسب Pavel الآف الذكر فقد حاولت إحدى هذه الحركات - بعدما أعلنت قطيعة من الفيلولوجيا ، والدراسات التاريخية والنقد الجمالي ، والانطباعي - الاستناد على النحو التقليدي وحتى على الحداث إذا دعت الحاجة إليه ، وقد تجلى ذلك في دراسات زمطور **P. ZIMTOR** و **RICHARD** و **G. GENETTE** وغيرهم .

ويظهر من خلال الحوار الذي أجرته مجلة **Débat** في عددها ٢٩ من سنة ١٩٨٤ بين **FUMAROLI** و **GENTTE** أن المسافة بين شعرية

GENETTE وتاريخ الأدب قليلة . فلاموري FUMAROLI يرغب في الرجوع إلى تاريخ الأدب ، وجنت يرى أن هذا للتاريخ يكمل إلى حد ما نظرية الأدب التي صاغتها الشعرية فهو يقول : " لا يوجد هناك تناقض في ذهني بين الشعرية Poétique والتاريخ ، يعني تاريخ الأدب ، ص ١٥٢ من Débat رقم ٢٩ .

وقد كانت نوافس النموذج الألسني الذي اعتمده البنيويون مدعاة لجماعات أخرى للبحث عن حلول خاصة يستدركون بها تلك النوافس من أمثال بارت ، لاكان ، شتراوس ، جريماس GREIMAS بدلاً من التساؤل حول مقدرة هذه الحلول الحقيقية . وأظهرت دراسات جديدة جداً الخدع التي قام بها بعض أعلام هذا التيار في استخدامهم لمصطلحات علمية لا يعرفون دلالتها الحقيقية ، ككريستيفا ، ولاكان ، وغيرهم ، ونشير إلى الكتاب الذي أحدث ضجة في نهاية العام الماضي آل وهو كتاب الخدع الثقافية^(١٠) لكتابه ALAIN SOKAL ، آلان سوكال ، JEAN BRICMONT ، جان بريكمون .

واتجهت جماعات أخرى تضارب بمصطلحات الألسنية كالتوسير ، وبارت ، وفوكو ، ودريدا ، مستعيرين مفاهيمها لصالح الماركسية تمثل ذلك في مواقف Change Tel Quel وذلك خلال الستينات ، فتابين أنهم وجدوا طرائق ناجعة لاعتناق الماركسية ، فاصطدموا بالتعارض التام بين البنيوية الألسنية والماركسية ، وقد بين L. Sève ذلك في كتابه القيم Structuralisme et Dialectique, 1984 والديالكتيك . إذ يقول : لقد بدت البنيوية في منتصف الستينات لمجموعة من المثقفين على أنها الطريقة الجديدة والصحيحة لاعتناق الماركسية الأصيلة وذلك تحت ريادة مطمئنة لجامعيين وعلماء معروفين [...] ومن الغريب أخذهم لشيء يظنوه تطوراً علمياً حديثاً للماركسية وهو يتناقض جذرياً معها ألا وهو البنيوية التي تطمح إلى التأصل كإيديولوجيا مهيمنة وفي الوقت نفسه تعلن نهاية الإيديولوجيا^(١١).

٢ - حول إشكالية ترجمة الخطاب النقدي الغربي إلى القارئ العربي

لقد أشرنا أعلاه إلى بعض الدوافع التي أدت بالنقاد العربي إلى البحث عن تجديد وسائله النقدية ، ومن بين تلك الدوافع هاجس الحداثة ، والدافع إلى الحداثة هو إحساس الناقد العربي بتخلف عدته النقدية . إن أهم التيارات وأكثرها رواجاً في الوطن العربي هو البنيوية ، مع أن بقية التيارات قد دخلت كذلك كعلم النفس وتطوراتها ، والمنهج الاجتماعي بمدارسه ، وقد دخلت كلها عن طريق الترجمة . ولعل من أهم النقاط في هذا الإشكال الذي طرحناه هو إشكالية الترجمة .

إن هاجس الناقد العربي المترجم من كل ترجمة يقوم بها هو أملة في أن تعود هذه الترجمة بالفائدة المطلوبة لمن يترجم لهم ، وقد كانت ترجمة النقاد الفلاسفة الذين أشرنا إليهم في القسم المتعلق " بتشكيل خطابهم النقدي ومرجعياته " الحظ الأوفر في النصوص التي ترجمت إلى العربية ، وأسهمت في تشكيل خطابنا النقدي الجديد ، فكثيراً ما ترجمت هذه النصوص لغاية تحديثه ، ولم يفكر الناقد المترجم عندنا في المشكلات الفكرية والثقافية لهذه النصوص عند دخولها إلى حقل الثقافة ، وقد نبه إيف شغلر بقوله :

" في الواقع إن هذا النص [يعني المترجم] مطبوع باتتماله لنظام ثقافي آخر ولكنه على أية حال من الواجب أن يعين على أنه مترجم عنه [...] وهذه الإشارة عليها أن تعمل كإبذار وتحذير للقارئ أمام ما سيفروءه وخاصة أن هذا النص الذي تراد قراءته يحيل إلى عناصر من ثقافة أجنبية أي إلى مجموعة من التصورات الذهنية وإلى سلوك مرتبط بها ، إن كل شيء ، داخل النص المترجم قد يكون فخاً أي عنصر -

وحتى البسيط . يمكن أن يفهم مغلوطاً بالنسبة للثقافة التي أنتجته وأعطته معنى^(١٧).

إن الأغلاط المصطلحية والفكرية التي وقع فيها بعض النقاد الذين نترجم عنهم لابد أن توقع في الخطأ من يترجمهم ومن يترجم إليهم وحتى أولئك الذين يؤسسون خطاباً نقدياً على المفاهيم التي أسست نقد النقاد الفلاسفة في الغرب .

إن المصطلحات قد ترجمت بفوضوية شديدة ولم تراعى ترجمتها في كثير من الأحيان أبسط القواعد كالمعرفة بالحقل الذي يترجم عنه ، والمساحة التي تغطيها المصطلحات في لغة معينة ليست هي نفسها المساحات في اللغة التي يترجم إليها ، ناهيك عن عدم معرفة المترجم في كثير من الأحيان باللغة التي يترجم عنها فعدم معرفة الحقل مثلاً هي التي أدت بمحمد برادة إلى إعادة ترجمة كتاب بارت *Le Degré zéro de l'écriture* عام ١٩٨٠ بعد أن ترجمه نعيم الحمصي قبل عشرة أعوام سنة ١٩٧٠ تحت عنوان الكتابة في الدرجة الصفر .

لقد سهل على المترجمين نقل فكر ونقد القرن التاسع عشر وذلك لعدم إغراقه في التجريد ، ولكن النقد الجديد مضى بنحت مصطلحاته من الأكمنية ، وهذه المصطلحات لا يمكن ضبط معانيها في مجال النقد لأن التشويه الذي جرى عليها ، والاجتهاد الشخصي للنقاد المستفيدين منها - لإعطاء المصطلح معانٍ أخرى بدافع التميز والريادة - كل ذلك أدى إلى عجز المعاجم المختصة في علوم الأكمنية بفروعها عن الإحاطة بكل دلالات المصطلح ، وحتى إلى تركه لمن يحطم باجتهاد جديد . فمعجم جريماس Greimas وكورتس Courtes في السيميوطيقية أو علم العلامات الذي ظهر الجزء الأول منه سنة ١٩٧٩ ، ذكر مؤلفاه النواقص في تعريف المصطلحات متذرعين بأن حقل علوم اللغة لا زال يتطور ، ولهذا فإتبعهما اقتصرنا على المصطلحات المستعملة ، وتركنا

المجال مفتوحاً للمعلومات التي مستضيفها النجاحات اللاحقة في مجال البحث حول المصطلحات التي لا تزال تطرح إشكالات. وليس الجزء الثاني من هذا المعجم الذي ظهر عام ١٩٨٦ إلا محاولة بالسة لتكملة ذلك النقص. ونظرة في هذا المعجم، يظهر لك العجز عن القبض على كل معان المصطلحات فكلمة *Intertextualité* التناس في المعجم^(١٨) أطلت بها كريستيفا عام ١٩٦٦ دون أن تشير إلى باختين مكتشف المصطلح منذ عام ١٩٢٩. ولم يشر صاحبها المعجم إلى ذلك، نعتي عدم ذكر المراجع عند رائدة هذا المصطلح في فرنسا ولم تكن الغاية من الإطالة بهذا المصطلح عندها إلا إتياج مصطلح آخر لباختين ألا وهو *Idéologème*. ومن أن دخل مصطلح *التناس* حفل الدراسات الأدبية وهو يتلون بتلون هذه الدراسات فهو يعني الحوارية *Dialogisme* عند باختين وقد سمح لكريستيفا وجماعة تل كل *Tel, Quel* يقتل المؤلف كما دخل المصطلح إلى البنيوية التكوينية، ثم نظرية الاستقبال، ناهيك عما أخذه هذا المصطلح عند إدهال ريفاتير *Riffaterre* له في الولايات المتحدة من أبعاد معنوية أخرى.

ففي مادة *Intertextualité* من الجزء الأول ص: ١٩٤ مر جريماس وكورتيس مروراً عابراً من خلال صعود ونصف على هذا المصطلح رغم مرور ثلاثة عشر سنة ونصف على وجوده في فرنسا، وعلى مضي سنة على صدور الكتاب الذي نظر للتناس ألا وهو *"Marxisme et Philosophie du langage"* الماركسية وفلسفة اللغة فقد ترجم هذا الكتاب سنة ١٩٧٨ إلى الفرنسية عن الروسية. وقد اختتما مادة التناس بأنها مجال خصص للدراسات في مجال الأدب المقارن إذا اتجهت هذه الأخيرة إلى المقاربات النصية.

ولن تزيد الصفحتان والصعود (ص ١١٩ إلى ١١٢) في الجزء الثاني من المعجم المصطلح إلا غوضاً. ويبدو واضحاً عدم التحكم في

معرفة كل استخدامات هذا المصطلح الذي دخل العالمية من باب واسع من جراء عدم الاستقرار في حقل واحد من حقول المعرفة . إن عدم الإحاطة بكل استخدامات المصطلح يجعل المترجم في مأزق . ثم إن كثيراً من مصطلحات الألسنية التي استخدمت في فترة ازدهار البنيوية لم تكن إلا لتثير بلبلة وتضارباً في الاجتهادات حولها ، فكيف إذا ترجمت إلى اللغة العربية فمصطلح *Littérature* الذي ترجم عندنا بالأدبية وكان تودوروف قد ترجمه عن الروسية ، والشكلايون الروس هم الذين أعطوه التعريف الذي أصبح متداولاً والذي هو : " أن الأدبية هي ما يجعل من أدب ما أدباً " . وقد حاول تودوروف من خلال كتابه الشعرية^(١١) ١٩٦٨ البحث عن هذه الأدبية من خلال البنيوية الشعرية .

لكن دراسة الأشكال الأدبية بهذا الشكل لا تكفي لتمييز الخطاب الأدبي عن الخطابات اللاأدبية ، ويظهر من خلال الكتاب الذي كتبه مارجسكو MARGHESCOU 'مصطلح الأدبية' أن ارتباط الأدبية بالأدب يتحدد بوجود ثوابت معينة تتمثل في الأدبية ، ومن شأن هذه أن تبرز وجود مجموعة ثابتة تتمتع بخصائص هي الأدب . فهو يقول : 'خصائص الأدب لا يمكن إيجادها إلا على مستوى نظام أدبي ، وهذا النظام الأدبي يختلف عن النظام الألسني والمعنوي ، وهذا النظام الأدبي هو الذي يمكن تسميته بالأدبية'^(١٢) وهو يذهب في ذلك مذهب كوهن COHEN الذي يرتب كلمات خبر لحادث سير نشر في جريدة ، بشكل يجعل الكلمات تخرج من ثريتها لتستيقظ من رتابة تلك النثرية باتجاه شعريتها .

لقد اكتفى واصفو الأدب عندنا بذلك للتعريف للأدبية واقعين في الخطأ الذي وقع فيه كثير من البنيويين في محاولاتهم لتحديد ما يدل عليه وحتى الوسائل الناجعة لاستخراجه وتحديد سماته وقد ذكر تودوروف ويكرو في معجمهما^(١٣) ، أنهما " لجأ في كثير من الأحيان كما هو الحال في هذا النوع من التأليف إلى أخذ مواقف شخصي حين كاتا

يقدمان من هنا وهناك بحثاً أصيلة مدركين نواقصها وعدم اكتمالها^(١٢)، وقد ركزا في دراستهما لمواضيع المعجم على الأوجه الدلالية *Sémantique* ، وهما يدركان أن التركيز على هذا الجانب من شأنه أن يستر بعض الجوانب الأخرى .

إن المتصفح لهذه المصطلحات الواردة في هذه المعاجم يدرك في كثير من الأحيان عدم قدرة هذه المعاجم عن إيفاء القارئ بما يقتضيه، فكيف بها إذا ترجمت إلى اللغة العربية ؟.

إن قيام دراسات حول الترجمة لهو في نظرنا من أهم ما يمكن عمله في هذه المرحلة من تاريخ نهضة العرب الأدبية والمحاولات في هذا المجال قليلة ، وقد تسمح بحوث من هذا النوع بردع بعض المترجمين من غير المتمكنين ، والذين يشوشون على القارئ العربي ويحرمونه حسب تعبير - عبدالنبي ذكير - من فرصة اللقاء مع فكر مغاير . ونذكر هنا بتلك المقارنة التي أعدها ذكير لترجمتين عربيتين لكتاب *JEAN COHEN* لكوهن *Structure de langage poétique* تحت إشراف الدكتور سعيد علوش^(١٣) .

وتظهر هذه المقارنة بين ترجمتين عربيتين لنفس الكتاب مدى التصرف في ترجمة المصطلح وبخاصة ترجمة أحمد درويش ، ولم تكن تلك الملاحظات القيمة أحمد درويش عن المضي في ترجمة كتاب آخر لنفس المؤلف ألا وهو : *Le Haut langage thorie de la poéticité* . سنة ١٩٩٥^(١٤) .

إن ترجمة مصطلحات مهزوزة ومغششة في مقالتها ليبعث على التساؤل عن إشكالية استقبالتها . إن كثيراً من القراء العرب لهذه الترجمات عن البنيوية وما بعد البنيوية قد بدت لهم غير مفهومة ، والشائع أن عدم فهمها أنها عتيقة ، ولكن عدم الفهم في كثير من

الأحيان ليس لأنها عسيقة بل لأنها مغشاة في مظاتها ، ولأنها ترجمت بتغبيشها فزادها ذلك غموضاً .

زد على ذلك أن الأثرمة التي يعاني منها الخطاب النقدي العربي المتمثلة في الرتابة التي يتصف بها الخطاب النقدي التقليدي هي التي أدت بالناقد العربي إلى دخول مغامرة البحث عن تجديد ومائل نقده بواسطة هذه المصطلحات المأخوذة عن الغرب .

إن الصراع بين أنصار القديم وأنصار الجديد قد حسم إلى حد لصالح هذا الأخير على الساحة العربية ، سواء على مستوى الإبداع الأدبي والنقدي . ومنذ أن بدأ ذلك الصراع والمجدد العربي يستعير معظم جديده من الحضارة الغربية التي أصبحت نموذج الأعلى ، فهي رائدة الحداثة ، وهذا المجدد شديد **الافتناع بما** تقترحه عليه من تطورات ، ويزيد من لفتناعه بهذا التطور الملحوظ في مجالات لأدبية كالمجالات العلمية مثلاً .

وقد نجم عن ذلك نوع من التناقض فقد معه المجدد العربي حاسة النقد وعدم الوافوف بتراجع أسام تلك الثقافة . إن عقدة التخلف وعدم مصابرة العصر حاضرة فيه والإرهاب النفسي يسوقه إلى ابتلاع لقمة أكبر من فيه ، فكان ما كان مع النيبوية في مطلع الثمانينات ، فأى شخص لا يتعامل معها ومع مناهجها يكون متخلفاً ورافضاً للتجديد .

وراح - من جراء ذلك - القراء العرب يقبلون على قراءة النيبوية ، ولا يتعبون أنفسهم للتعرف على مرجعيتها الأسنسية ، رغم جهود اللسانيين والجامعيين العرب ، فإن هذه الجهود تظل ناقصة وعدم الوضوح لازال يكتنف المصطلحات اللسانية والنقدية ، وأصبحت الأسنسية عندنا كأوى الذي لم تر منه إلا لبنة النيبوية . وفي الأخير نشير إلى ما كنا قد أشرنا إليه في بداية هذا البحث ألا وهو الاستعمال التقريبي

لمصطلحات الألسنية من طرف رواد البنيوية ، والذي أكدته دراسات كل من جورج مونان وتوما بافل . وإذا كان مونان وبافل وغيرهما قد كشفوا بجرأة عن تلك الظاهرة على مستوى الألسنية والخطاب النقدي فإن الكتاب الذي صدر مؤخراً وهو الخدع الثقافية *Les Impostures Intellectuelles* للكاتبين سوكال وبريكمون يكشف عن الاستعمال الخاطيء لبعض المصطلحات العلمية عند هذا التيار ، وقد ذكرنا أن مشروعاً موازياً يمكن أن يقام على سوء استخدام المصطلحات الألسنية وغيرها .

٣ - حول تشكل الخطاب النقدي العربي :

لقد حاول بعض النقاد العرب استخدام هذه المصطلحات معربين في نفس الوقت القارئ العربي بها ، وذلك في كتاباتهم النظرية وممارساتهم التطبيقية ، فكيف كان ذلك ؟ وما هي انعكاسات توظيفها على خطاب نقدي عربي يحاول أن يتأسس ؟ وما مدى نجاح ، أو فشل هذا الخطاب النقدي غداة استقبال القارئ العربي له ؟.

لمعالجة هذه القضايا قمنا بمتبع الخطاب النقدي للناقذة يمنى العيد التي اشتهرت في مطلع الثمانينات بكتاباتها الغزيرة في هذا الموضوع .

بعد المرحلة الماركسية^(٢٥) خلال السبعينات ، قامت يمنى العيد في مطلع الثمانينات بتوظيف مصطلحات البنيوية في كتابتها النقدية ، وبدأت أولى محاولاتها في كتابها المعروف : بمعرفة النص^(٢٦) الذي أعيد طبعه أكثر من مرة ، وقامت للناقذة بتعريف مصطلحات سوسير SAUSSURE من مثل *Signe* العلامة ، *Signifiant* الدال ، *Signifié* المدلول ، وكان هاجسها هو الوصول من خلال هذه الأنوار المأخوذة عن الألسنية هو التعرف أكثر على النص الأدبي . وقد حذرت يمنى العيد

من استخدام هذه المصطلحات خارج العقل الثقافي الذي نشأت فيه ، وذلك خشية تشويهها ، وهي تريد تكييفها مع الواقع العربي . والنقد البنوي يعني بالنسبة لها إجلاء بنية النص ، بنية مكونة من عناصر ، ووظيفة النقد هي دراسة هذه البنية بتحليل : أولاً مستواها السطحي باتجاه مستواها العميق ، فمثلاً على مستوى الصورة الشعرية يجب البحث أولاً عن المعاني التي ينظمها المحور الألفي *Axe syntagmatique* ، وهذه المعاني تنتمي إلى الجذر التركيبي ، ومن ثم تدرس المعاني التي ينظمها المحور العمودي ، وهي دلالات تتعلق بالتداعيات والإيحاءات^(٢٧) . وهذه المصطلحات هي الأساس لتعريف البنية فهي تقول : " تكشف آليات الحركة بين عناصر النص ، ونكشف الرؤية التي تحكمها وربما تمكن الباحث في مجموعة نصوص أن يكشف قوايتين مشتركة بينهما "^(٢٨) . هذه هي الطريقة التي يجب أن تكون دليلاً للباحثين العرب .

إن قراءة لهذه الأطروحات تفرض بعض الملاحظات :

إن الملفت للنظر هو كون معنى العيد تحاول بناء ممارسة نقدية على البنيوية مركزة على بعض التعريفات المجترأة والتي لا يربطها نسق فكري واحد ، فهناك سوسير من جهة وهناك شومسكي *CHOMSKY* وهناك برور *PROPP* ، وهي مع كل ذلك تتهم التحليل البنوي بأنه سريع وعام^(٢٩) ، والأدهى كونها تذكر تطبيقات محمد بنيس في كتابه : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مثلاً على تطبيق هذا التحليل البنوي^(٣٠) . وتستخدم تعابير مجردة لإيضاح مفهومات من مثل *Syntagme* و *Paradigme* مفهومات البنيوية الأسمية .

إن استخدام شومسكي لمصطلح *Syntagme* ليس تأثراً بالفكر التجريبي لسوسير ، بل لإيضاح وصفه للغة وعملها *Son fonctionnement* إن استخدام البنية العميقة والبنية السطحية عندها ليس في محله ، فإما

مقاربة ألسنية بنويوية ، وإما مقاربة معيارية شومسكية . ويبدو أن معنى العيد لا تذكر أبعاد النظريات التي تقترح مفاهيمها لا ولا المآخذ التي أخذت على هذه النظريات فما أكثر التناقض الذي وقع فيه شومسكي خلال تطور نظريته من سنة ١٩٦٥ مروراً بالنظرية المعيارية لسنة ١٩٧١ الموسعة ، وقد سخر جورج مونان منه قائلاً : " يوجد عنده [شومسكي] دائماً كما هو الحال في الإنجيل جملة لم تذكر ، وهذه الجملة تقول عكس ما يريد مذهبه بشكل عام قوله ^(٣١) . والمشكلة لا تكمن فقط في معرفة النظرية الشومسكية بقدر ما هي مشكلة اللغة التي يمكن وصفها بواسطة هذه النظرية ، فاللغة العربية مازال وصفها بوسائل النظريات الألسنية قاصراً ، وقد قال الدكتور جطر دك الباب : " العرب بأمن الحاجة اليوم إلى الاستفادة من معطيات الألسنية الحديثة ليتمكنوا في ضوئها من فهم خصائص بنية اللغة العربية بشكل صحيح ^(٣٢) .

وإذا كانت اللغة العربية قد وصفت وصفاً لغوياً في العهود القديمة فإن لغتنا اليوم تختلف عن ذلك وقد أوضح الفاس الفهري ذلك بقوله :

" اللغة العربية كما وصفها سبويه ليست هي اللغة الموجودة حالياً باعتبار خصائصها التركيبية والصوتية ^(٣٣) .

ويبدو من الصعب من هذه الناحية ، محاولة توظيف مقاربة ألسنية على النص العربي متأثرة بالألسنية الغربية قبل إعداد بحوث ودراسات مماثلة ، من طرف الألسنيين العرب على لغتهم ، ومن ثم الاستفادة نقاد الأكب العرب من تلك البحوث فيما يقترحونه من مقاربات ، ويظهر أن جهود عرب كالفاط الفهري والمسدي وغيرهما لم يشر إليها لا من بعيد ولا من قريب ، فمن الصعب إذاً أن نكون بارت عربياً أن يوجد فردنان دسومير عربياً . ومن الصعب كذلك توظيف شومسكي قبل

معرفة ما اقترحه الأسنويون العرب في بحوثهم على اللغة العربية ممن وظفوا النظرية المعيارية .

ويظهر التصف لدى معنى العيد أكثر في محاولاتها التطبيقية لأن أطروحاتها النظرية ليست دقيقة ، والتعريفات مغشاة وغير صحيحة. فمثلاً مصطلحات مثل المركب والاستبدال Syntagme و Paradigme واللذين بدا أنهما لا تفرق بينهما مع أن الفارق واضح . فالعلاقات التركيبية Syntagmatiques تمكن بين الوحدات الموجودة في العبارة ، والمثال الذي قدمه سوسير هو " إذا أصبح الطقس جميلاً فسوف نخرج"^(٣٤) إذ تكون كلمة الطقس لا قيمة لها إلا في علاقاتها التركيبية التي تربطها بالكلمات التي سبقتها ، أما الاستبدال Paradigme فإنه : 'خارج الخطاب فالكلمات تقدم شيئاً مشتركاً داخل الذاكرة ، وتتكون مجموعات ، ودخل هذه المجموعات تسود علاقات كثيرة الاختلاف"^(٣٥).

والأمثلة التي تقدمها معنى العير لتعرف المركب تجعله في الواقع استبدالاً لأن المركب لا يمكن تعريفه إلا داخل عبارة . ومن جهة أخرى فإن هذا الاستبدال الذي أخذ على أنه مركب هو خلط بين مدلولات المصطلحين ، فهي تقول مثلاً : " تكشف الدلالات التي ينظمها المحور الصودي وهي دلالات تتعلق بالتداعيات ، والإحياءات ، أوضح ذلك بالنظر على المفردة " المعطب " ، على المحور الأفقي Axe syntagmatique أورد عطب ، علب و" المغلف " و" المخبأ " وعلى المحور الثاني الصودي Axe Paradigmatique أورد التسويق ، التجارة ، الريح ، الاستغلال ، الرأسمالية"^(٣٦).

في الواقع " معطب " ، و" علبة " لهما نفس الجذر ولكن أن نصيف إليهما " مغلف " و" مخبأ " كسر الترتيب ، وعاد الإحصاء على مستوى المعنى التضميني Connotatif . فليست تعريفات المصطلحات عندها

خاطئة فحسب ولكنها أيضاً لا تربط هذه المصطلحات بأهميتها في السياق أو النص .

إن كل شيء دخل نص هو علامة *Signe* وهذا يستدعي المركب الذي هو تتابع العلامات داخل هذا النص ، ومن هنا يمكن استخراج نحو للسرد باستخراج وظائف هذه العلامات ، وبعد ذلك يمكن في خطوة لاحقة إعداد استبدال على مستوى هذه الوظائف ، والمثال الذي أعطاه بارت BARTHES في التحليل البنيوي للسرد في حديثه عن أقصوصة فلوبيير FLUBERT هو التالي " إن إدخال الببغاء إلى بيت فليمنتي Félicité له ارتباط بمقطع التأثيث والولع بالتحف ^(٣٧) .

إن الاستبدال في هذا المثال يمكن في الاختيار بين هذه المقاطع:

الحصول على الببغاء : التأثيث أو عدمه ، والولع بالتحف أو عدمه ...

إن إدخال مفاهيم النظرية الشومسكية والبنيوية في بلورة نظرية لتحليل الخطاب الأدبي العربي من طرف معنى العيد ليعتد على التساؤل عن مدى فهمها لهذه النظريات .

وفي محاولة ثانية راحت معنى العيد تربط النص بالمجتمع وقد تساعدت في إطار نقدها للمنهج البنيوي عن إمكانية قبول المثقف عزل النص الذي تقول به البنيوية . وإذ تأسف لكون المنهج البنيوي في تحليله يعزل النص ، فإنها في مقابل ذلك تراه ضرورياً كخطوة أولى ، فالعزل كما ترى معنى العيد " مؤقت " ^(٣٨) .

وفي مرحلة ثانية ترغب في ربط النص بالمجتمع وتتساءل : " ألا يدخل هذا الجماعي إلى النص الذي مادته اللغة أوليست اللغة حسب سومير ذات طابع جماعي ؟ " ^(٣٩) .

وتمضي تقول :

« والذي يقوله الكاتب هل يقوله كفرد معزول ، أو كفرد يتكون في موقع اجتماعي ويقول ما يقوله بلغة الجماعة ، وربما بلغة جماعته أو فئته الاجتماعية ؟ »^(١٠). وقد سعت يمى العيد إلى ربط النص أولاً بواسطة سوسير وثانياً بواسطة باختين .

أ - بواسطة سوسير :

ومن أجل ربط النص بالمجتمع عمدت يمى العيد إلى أطروحات سوسير والمتعلقة بالتمييز بين اللغة والكلام وتساءلت قائلة :

« إن النص الأدبي يتكون وينهض وينبني في مجال ثقافي هو نفسه ، أي هذا المجال الثقافي موجود في مجال اجتماعي »^(١١). ومن هنا ترى أنه يمكن إدخال الاجتماعي في النص الأدبي ولكنها عندما انطلقت من نظرية سوسير فإنها أضفت اللغة في الكلام ، فهي ترى أن سوسير عندما يقول : إن اللغة ذات طابع اجتماعي ، فإنها تفهمه من الوجهة التاريخية ، ولكن اجتماعي Social بمعنى السوسيري ، يعني أن اللغة عقد اتفقت عليه الجماعة [مثل النحو ، والمفردات] ولا يمكن للفرد بعثها ، أو تغييرها لأنها دائماً كانت هنا .

Social اجتماعي ، يعني أن اللغة خارجة عن الأفراد ، وخروجها عن الأفراد هو الذي يسمح لهم بالتفاهم . في الواقع إن الكلام له طابع اجتماعي بالمعنى التاريخي ، بمعنى أنه واقع في مرحلة معينة من التاريخ . ويمى تريد تبرير نظريتها بواسطة تمييز سوسير بين اللغة والكلام ، ولكنها تضغم المفهومين لأن النقد الأدبي في نظرها ، وعلى عكس سوسير ، هو عمل على اللغة وليس على الكلام . ومن ناحية أخرى فإن تعريفها للغة تظهر من خلال خصائص الكلام التي وصفها

سومير : فهو متوقع - أي - الكلام في مرحلة تاريخية معينة .
والتساؤل الذي تطرحه لا يتناسب مع البنيوية الأكسنية .

في الواقع إن الخلفية الفلسفية التي تدعم هذا المنهج الأكسني النقدي تجعل الكاتب لا يتكلم . والثقة هي التي تقول العالم ، وهي التي تحدد الكلام " إذن النص " والواقع معاً . إن تساؤل يعنى يفرض وجود الكاتب من خلال النص الذي أنتجه ، وهي بذلك تسقط في اعتبارات الفيلولوجيا القديمة Philologie وفكر بيفون BUFFON " الأسلوب هو الرجل " ، وشيء من سوسيلوجيا الأكب ، في الوقت الذي ترفض فيه البنيوية الأكسنية ربط العلامات " النص " بالكاتب . النص من وجهة نظر البنيوية الأكسنية هو نظام من العلامات ، وكما يقول بارت : " من يتكلم (داخل السرد) ليس هو من يتكلم في الحياة ، ومن يكتب ليس هو من يوجد في السرد " (47).

إن مواجهة البنيوية بقراءة ماركسية ، هو الذي أوقع يعنى العيد في هذا التناقض ، والخلط . ويظهر ذلك من خلال التساؤلات التي تتخلل خطابها النظري ، والتي تعجز عن إيجاد أجوبة عليها .

وعندما نقول إن التحليل البنيوي يمكن أن يشكل مرحلة يجب عدم إهمالها ، وتحاول ربط النص بالمجتمع بعد هذا التحليل ، فإنها تنتقل من البنيوية إلى النقد الاجتماعي للأكب . والهدف عندها من هذه المحاولة هو تحديد مفاهيم الأدب الماركسية متجاوزة بذلك نظرية الانعكاس العتيقة . فبدلاً من أن تبحث في النص عن مظهرات الواقع الاجتماعي كما فعلت في كتابها الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان ، تريد الانطلاق من بنية النص نفسها لاستخراج مرجعه الاجتماعي وفي نفس الوقت أدبيته .

ب - بواسطة باختين :

إن باختين يتعارض مع سوسير بتركيز باختين على الكلام (التلفظ Ennonciation) وهو الذي يؤكد طابعه الاجتماعي وليس الفردي لأنه مربوط بظروف الإيصال Communication ، والذي لا يمكن فصله عن البنى الاجتماعية . ومن هنا جاءت نظريته : لكل علامة *Signe* بعد إيديولوجي ، ولكي تربط معنى العيد الكلمة *Mot* بالألق الاجتماعي ، راحت تتبع فكر باختين : باختين الذي يرى أنه يجب أن يضمن الشيء الذي يظهر في كل مراحل تطور المجتمع ، ولابد لهذا الشيء من أن يربط بالظروف الاجتماعية والاقتصادية للجسم الاجتماعي الذي من أجله قد عرض ، والشيء يصبح كلمة *Mot* وعلامة *Signe* في سياق اجتماعي.

مثل باختين منقوم بمنى العيد بالتركيز على التركيب *Syntaxe* وغاية باختين من التركيب هو قربه من القواسم المميزة للتلفظ *Ennonciation* ، وهذا الأخير أي التلفظ غير منفصل عن الإيصال الاجتماعي . وبهذا يكون باختين على تعارض مع الألسنيين (سوسير ، ومع المدرسة الذاتية الفردانية VOSSLER وتلامذته) ، وذلك عندما وسع البحث حول الجملة (خارج السياق) في اتجاه الصياغة الكاملة (أو على الأقل المقطع) المنتجة دائماً في سياق اجتماعي ، لأن المتكلم مخلوق اجتماعي يتجه إلى مخلوق اجتماعي آخر . وباختين سوف يهتم بمشكل التركيب الخاص : بالأسلوب المباشر ، وغير المباشر ، وغير المباشر الحر ، وسوف يبرهن على الكيفية التي تعكس بها هذه الأساليب الخاصة بالغير - عند إدماجها في الروي - الاتجاهات الاجتماعية ، والتقاطع الشعري في مرحلة معينة ، ولدى فئة اجتماعية معينة .

بالنسبة ليمنى العيد ، التركيب هو النظام التحويلي للأشياء المادية

بوصفها كلمات ، اكتسبت معاني اصطلاحية . والكلمة لا وجود لها إلا اجتماعياً ، والتركيب هو وضع الكلمة في إطار عملية إيصال ، وحسب قولها فإن " التركيب موضوع تداولي تخاطبي (شفهي ، أو كتابي بين الناس) " ^(١٣) ، وهذا هو نفسه الذي ذهب إليه باختين : إن السياق الخاص الذي ينتج التلفظ Enonciation هو الحوارية Dialogisme والذي تشهد عليه دراسة خطابات الغير كما ورد في كتابه الماركسية وفلسفة اللغة :

" إن التلفظ هو الناتج من المشترك بين شخصين منتظمين اجتماعياً ، وحتى إذا لم يكن هناك مخاطب حقيقي ، فيمكن إبداله بممثل متوسط للجماعة التي ينتمي إليها المخاطب " ^(١٤) .

بيد أنه إذا كانت أمثلة الخطابات عند باختين تبرهن على أن التركيب يمكن أن يتطور ، فإن التركيب بالنسبة ليمنى العيد ثابت . وحدها العبارة / التلفظ التي تؤسس دعائمه هي التي تتغير وتتضمن أثر الحركات الإيديولوجية .

إن وجود هذا الفرق مهم جداً : فإذا كانت اللغة بالنسبة لباختين ، يمكن أن تتغير ، فإنها بالنسبة ليمنى ، لا تتغير لأن مفهوم التركيب لديها ثابت .

وبناء على ذلك فإن براهينها متناقضة مع أطروحاتها ، كما التضح ، لأن اللغة عندها في نهاية المطاف ليست اجتماعية .

ج - الرهان على المشروع :

إن مشروع ربط النص بالمجتمع يأخذ مكانه داخل الأزمة الثقافية والنقدية التي عاشها الوطن العربي في أخريات الستينات وبداية

السبعينات . فمنذ الخمسينات ظل النقد العربي من خلال بعض وجوهه البارزة ، كمحمود أمين العالم ، وحسين مروة ومحمد دكروب ، يقترح نفس الأطر النقدية : كل أثر أدبي يعكس حالة اجتماعية معينة ، ومضى لفترة طويلة يكرس نفس الأطر .

صحيح أن هذا النقد كان يستجيب إلى حد لانتظارات جمهور كان يطلب من الأدباء والنقاد اتخاذ بعض المواقف السياسية أمام المحن التي كان الوطن العربي يعاني منها . وإذا كانت تلك المحن لا تزال قائمة ، فإن الحال الماركسي ومع مرور الزمن بدأ يفقد صداه ، وبدأت محاولات جديدة تفرض نفسها على الساحة ، وقد يفسر التراجع عن الماركسية التقليدية في مجال النقد الأدبي والفني ، بالسبب نفسه .

إن زيادة الماركسية في مجال النقد الأدبي خلال الخمسينات والستينات وحتى السبعينات ، قد يفسر ، بعدم وجود منافس للماركسية في التيارات الفكرية والأدبية التي زامنتها ، فالقومية العربية لم تطور نظرية في مجال الأدب والفن ، واكتفى القوميون بنظرية الانعكاس الماركسية . وحتى حول نظريتها في مجال الأدب ، ولم تظهر حركات خارج الماركسية الرسمية . وكان النقاد العرب يتجهون إلى الإنتاج الماركسي داخل البيروقراطية في الاتحاد السوفيتي ، ولم يحسوا إلا قليلاً بالأطروحات الماركسية التي كانت تتطور في الغرب .

ولم يشهد النقد الماركسي في البلدان العربية تطوراً ملحوظاً إلا من خلال نقاد كيمنى العيد التي كانت من أكثرهم انفتاحاً على الغرب ، ولكن محاولة إقامة تصالح بين الماركسية والنيوية في النقد الأدبي يصطدم في - الواقع - برفض أساسي للنيوية كإيديولوجيا .

ويعنى العيد تحاول في خطبها النقدي ، إدراج المآخذ التي أخذها الماركسيون على النيوية ، والمتصلة بالصعوبة التي يواجهها

هذا التيار في إعطاء شرح مقنع للإنتقال من بنية (لغة) من وضعية إلى وضعية . وفي الواقع إن دراسة بنية دياكرونية لا يمكن أن تكون إلا تثال لوضعيات مستقلة للغة معينة ، ومن شأن هذا أن يكسر كل رؤية لتاريخ متماسك ، ومستمر ، ويتعارض هذا مع الرؤية الماركسية للتطور التاريخي للمجتمع واللغة . ولو كانت البنيوية أعطت اهتماماً لدراسة اللغة من منظور تاريخي لكانت على تناقض مع تعاليمها الأساسية . وإذا كانت البنيوية قد طرحت أن كل بنية تحتوي على مقومات وجودها الخاص ، وأن عناصرها تستمد معانيها من العلاقات القائمة بين هذه العناصر ، فإنه سيحصل تناقض إذا ما أقيم البحث لتبرير وضعية معينة للغة بوضعية سابقة أو لاحقة وحتى إذا أقيم البحث في الكيفية التي تم بها هذا التحول بين هاتين الوضعتين .

وفي الأخير يمكن إرجاع إشكالية المعنى في الخطاب النقدي العربي الجديد إلى عدم معرفة النقاد العرب بالخلفية الفكرية والعلمية التي أسست الخطاب النقدي الجديد في الغرب وإلى الطبيعة المتشعبة لتلك الخلفية . كما يمكن إرجاع إشكالية المعنى كذلك إلى الترجمة التقريبية بل السهلة لهذا الخطاب .

إن هذه الملاحظات يجب ألا تلهم على أنها دعوة ضد الأخذ عن الغرب ولا عن أية حضارة أخرى ، فلا يمكن لأي أدب أن يعيش اكتفاء ذاتياً ، إن كل أدب بحاجة إلى أن يلتفت مرحلياً - حسب جته Goethe - إلى الخارج ، وعالم اليوم أصبح مدينة واحدة ، وعلينا إذا أردنا الأخذ من هذا الخارج أن نحيز بما نأخذ لنحذر عقابله .

الهوامش

- ١ - أنصتنا سنة ١٩٨٥ بضرورة نقد النقد فقمنا بأول اقتراح لترجمة هذا الكتاب وصدرت ترجمة الفصل المتعلق بمفاتيح بلختين في مجلة المعرفة الصادرة عن وزارة الثقافة السورية العدد ١٢٨١، إلى أن ظهرت ترجمة د / سلمي سويدان ، عن مركز الإلقاء القومي ، لبنان في السنة الموالية ١٩٨٦
- ٢ - CHEVERAL (Ives), *Le Discours critique dans Féels de la Littérature Comparée*, Paris PUF, 1989 p195.
- ٣ - برادة (محمد) محمد مندور والتطور للنقد العربي بيروت دار الآداب ١٩٧٩ ، ويلمليج (إريس) الرؤية البيئية عند الجليلي المغرب ، دار البيضاء ، عن دار الثقافة ١٩٨٤
- ٤ - طمأن أن رولان بارت في حوار له مع مجلة Magazine Littéraire. رقم ١٨٤ سنة ١٩٨٢ يرى أنها تسمية سطحية ، ويرى أنها ظاهرة موضة جمعت أبعاد ونقاء لنقدي الاختلاف من ٧٩ - ٧٨ .
- وجيرار جنت G. Genette يشوب هو الآخر من هذه التسمية ، بقوله إنه لا يرغب في تمثيل نقد جديد ويرغب في أن يسمى محاولاته بالضرعية Poétique ورد ذلك في مجلة Débat رقم ٢٩ مارس ١٩٨٤ من ١٤٥ - ١٤٦
- ٥ - أقرر دراستنا في مجلة حواريات كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة نواكشوط العدد رقم ٣ ١٩٩١ - ١٩٩٢ مقترحات أولية من أجل بلورة مشروع كتابة جديدة لتاريخ الأدب العربي الحديث * من ٣٧
- ٦ - الخطيب (إبراهيم) "نقلنا العرب يصيدون عن العصر" في أيام السلاوي بباريس بتاريخ ١٩٨٧/٩/٢٧ .
- ٧ - المسدي (عبدالمعالم) النقد والحداثة دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ١٩٨٣ من ١١ .
- ٨ - MOUNIN (G) *La Linguistique Ed. Seghers Coll. Clefs Pour Paris* 1968 - 71 - 87 p10.
- ٩ - Id, p 11.
- ١٠ - Id, p 11.
- ١١ - Id, p 12.
- ١٢ - MOUNIN (G) *Introduction à la Sémiologie Paris*, les éditions de Minuit cil le Sens - 1970, 191
- ١٣ - PAVEL (Thomas), *Le langage linguistique*, Édition Minuit Coll. Critique - Paris 1988, p 190.

- CULLER (Jonathan) On Deconstruction theory and criticism after structuralism, - ١٤
Ithaca, Cornell University Press 1992, p 22.
- SOKAL, (Jean), Impostures intellectuelles, Paris Édition Odile Jacob, 1997. - ١٥
- SEVE (Lucien), Structuralisme et Dialectique, Paris edo: Sociales, 1984, - ١٦
p 120.
- CHEVREL (Ives), Le texte étranger : La Littérature traduite dans, Précis de: littérature comparée, Paris, PUF 1989, p 68. - ١٧
- GREIMAS (A.J.) et COURTÉS (Jean), Sémiotique, Dictionnaire raisonné de - ١٨
la Théorie du langage. Tome I et Tome II, Ed, Hachette Université 1979 - 1986.
- TODOROV (Tzvetan), Qu'est - ce que le structuralisme ? Poétique, Paris, Ed. - ١٩
Seuil Coll. Poésie 1968.
- MARGHESCOU (Maricé), Le concept de Littérarité, The Hague-Paris Mouto, - ٢٠
1974, p 112.
- TODOROV (Tzvetan) et OSWALD (Ducrot), Dictionnaire encyclopédique des - ٢١
sciences du langage. Paris Seuil, Coll. Poésie, 1972
- Id. Ibid, p 8. - ٢٢
- ٢٣ - ذكر (عبدالقاسم)، مقارنة بين ترجمتين، العرب والفكر العالمي، بيروت - لبنان، العدد
السادس، ص ١٩٨٩، ص ١١٩.
- ٢٤ - درويش (د / أحمد)، ترجمة كتاب اللغة العليا، النظرية الشعرية لرومن، Le Haut language
théorie de la poétique, 1979, Flammarion, Paris 1979
للنظرة، ١٩٩٥، القاهرة.
- ٢٥ - المرحلة المعرفية التي كتبت فيها كتابها الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانسي في لبنان.
- ٢٦ - أحمد (يماني)، في معرفة النص، بيروت - لبنان، منشورات دار الآفاق الجديدة، الطبعة
الأولى ١٩٨٢.
- ٢٧ - المرجع نفسه، ص ٢٦.
- ٢٨ - المرجع نفسه، ص ٢٦.
- ٢٩ - المرجع نفسه، ص ٢٧.
- ٣٠ - المرجع نفسه، ص ٢٧.
- ٣١ - MOUNIN (George) La Linguistique de XX Siècle, Paris, PUF 1976, p 222. - ٣١
- ٣٢ - دك الباب (د / جطر)، منطل إلى فلسفات لغوية وعربية، دمشق - سوريا، المواقف الأدبية
عدد ١٣٥ - ١٣٦، آب ١٩٨٢، ص ٤٢.

- ٢٢ - قلوري القاس (عبدالقادر) ، قنساتات وقلقة العربية ، المغرب - دار تيفال ١٩٨٢ ، ص ٥٢
- ٢٣ - SAUSSURE (Ferdinand), Cours de linguistique générale, Paris, Ed. Payot 1992, p 70.
- ٢٥ - Id, *Ibid*, p 171.
- ٢٦ - العيد (بمنى) في معرفة النص ، ص ٣٦ .
- ٢٧ - BARTHES (Roland), " Introduction à l'analyse structurale des récits ",
Communication N° 8, repris dans L'analyse structurale du récit, Paris Seuil, Coll.
Point 1981, p 14.
- ٢٨ - العيد (بمنى) في معرفة النص ، ص ٢٨ .
- ٢٩ - نفسه ، ص ٢٨ .
- ٣٠ - نفسه ، ص ٢٨ - ٢٩ .
- ٣١ - نفسه ، ص ٢٨
- ٣٢ - BARTHES (Roland), " Introduction à l'analyse structurale des récits ", p 26.
- ٣٣ - العيد (بمنى) في معرفة النص ، ص ٧٥ .
- ٣٤ - BAKHTINE (Mikhail), La Mésaventure et la plurivoque du langage, Paris Ed.
Minuit 1997, p 143.



قراءة في الخلفية النظرية
لتجربة تزار الشعرية

عبد العالي بو طيب

قديمًا كان الفرق بين الأديب والنقد واضحًا ، أو هذا ، على الأقل ، ما كانت توحى به النظريات الكلاسيكية ، لدرجة اعتبر معها الجمع بينهما ، بمختلف أشكاله ، عملاً مثيئاً يسيء لنقاوة الألوان التعبيرية ، كما يخل بالمعايير الضرورية لكل ممارسة .

مبدأ حاولت تجسيده مجموعة من الأقوال المأثورة في هذا الباب ، يكفي أن نذكر منها بالمناسبة ، على سبيل المثال لا الحصر ، تعريفهم للنقاد بكونه أديب فاشل .

أما الآن فقد بدأ هذا المبدأ يتهاوى ، تاركاً لتصور جديد يؤمن بتداخل الأجناس وتفاعلها ، كخطوة إيجابية أولى على طريق تطوير الأدب ، وفتح آفاق جديدة أمامه ، فأصبحنا نلمس العديد من أوجه تقاطع الأدب بالنقد ، سواء في شكل حضور مقاطع ميتاتextية (metatexte) في أعمال إبداعية ، أو في هيمنة التعبير الإبداعي على بعض المتابعات النقدية ، سلوك يقدر ما أدى لكسر الحدود بين الأجناس ، وفتح المجال واسعاً لتلاقيها ، قوض في الوقت ذاته المفاهيم التقليدية المتوارثة عن الأديب والنقاد ، فضاعت معايير التمييز بينهما ، أو كادت ، عكس ما كان الاعتقاد سائداً من قبل .

على أن المثير في المسألة ، ما أصبحنا نلاحظه ، مؤخراً من كتابات نقدية شخصية (autocritique) يهدف أصحابها من ورثتها تأطير تجاربهم الإبداعية الخاصة ، متجاهلين أبسط شروط الممارسة النقدية الحقيقية المبنية على الموضوعية والحياد العلميين ، بدعوى ما يعتقدونه تقصيراً من النقد في متابعة تجاربهم المتطورة .

على أن ما يعطي لهذه الممارسة قيمة خاصة ، كونها عامة ولا تقتصر على ثقافة معينة ، فضلاً عن المكانة الإبداعية المتميزة لممارسيها ، حقيقة يكفي للتأكد منها التذكير بأسماء بعض ممارسيها على المستوى العربي ، كعبد الوهاب البياتي ، وصلاح عبدالصبور وأدونيس ونزار قباني .

وهو ما يستوجب في اعتقادي ، القيام ببحث علمي موضوعي دقيق ، يهدف الكشف عن الأسباب الحقيقية الكامنة وراء هذه الظاهرة ، وضبط أبعادها ومضاعفاتها ، الآتية والمستقبلية ، السلبية والإيجابية ، على الحركة الإبداعية عامة ، وتجارب أصحابها خاصة ، بعيداً عن دائرة التبريرات الرخيصة المستهلكة .

وفي انتظار توفر الشروط الموضوعية لإجاز ذلك ، لابد من الاعتراف مبدئياً ، بفائدة هذه الكتابات النظرية الموازية ، ودورها الكبير في التعريف بتجارب أصحابها ، وتوضيح مواقفهم الخاصة من مختلف القضايا الإبداعية المطروحة المرتبطة بها ، مما يساهم ، دون شك في حسن مقرونياتها وتفهمها .

وللاقترب أكثر من هذه الحقيقة ، سنقوم برحلة في كتابات شاعرنا العربي الراحل نزار قباني النظرية^(١) في محاولة لاستجلاء آرائه بخصوص بعض هذه القضايا ، لاكتناعنا الراسخ بأن الكثيرين استمتعوا بسحر قصائده عن طريق القراءة أو الغناء ، لكن قليل هم الذين يعرفون شيئاً عن هذا الجانب المضيء في شخصيته .

١ - مفهوم نزار الخالص للكتابة الشعرية :

يصر نزار ، قبل عرض رأيه بخصوص هذه المسألة ، على الدخول ، أولاً في حوار سجال مع أصحاب المفاهيم التقليدية السائدة ،

قصد هدمها ، وتخليص عقول القراء من تفاهتها ، بما يجعلهم مؤهلين لقبول مفهومه الجديد ، وعياً منه بأن الفكر الإنساني لا يمكنه الجمع بين الشيء ونقيضه في نفس الوقت .

وهكذا يرى أن أغلب الكتب العربية ذات الاهتمام النقدي ، من ابن سلام لبداية النهضة العربية الحديثة ، حاولت ، مع فارق في الكيفية طبعاً ، تعريف الشعر ، تارة بحسب عناصره المكونة : (الشعر كلام موزون مقفى). وتارة أخرى بحسب طريقة تناوله للأشياء: (الشعر تصوير للطبيعة). تعريفان لا يصادفان هوى في نفس نزار ، لأن الأول يقف عند الفروق الشكلية بين الشعر والكلام العادي ، ولا يتجاوزها لما هو أعمق ، كأن الكلام العادي لا يعرف الوزن والقافية ، أو أن كل كلام موزون مقفى شعر : (أليس من المخجل أن يلقن المعلمون العرب تلاميذهم في هذا العصر ، عصر الذرة ومراودة القمر ، مثل هذه الأكذوبة البلهاء ؟ ماذا نقول للشاعر ، هذا الرجل الذي يحمل بين يديه قلب ...، ويضطرب على أصابعه الجحيم ، وكيف نعتذر لهذا الإنسان ... الذي تداعب أشواقه النجوم ، وتفرع تهدياته الليل ... كيف نعتذر له بعد أن نقول عن قصيدته ، التي حبكها من وهج شرابينه ، ونسجها من ريش أهدابه - إنها كلام - وكلمة - كلام - هذه ... تقف في قلبي بأية كالشوكة ، لأن ما يدور بين الباعة ، على رصيف الشارع هو كلام، والضجة التي ترتفع في سوق البورصة هي مجموعة من الكلام ، دون أن يكون ثمة فرق بين كلام - ممتاز - وكلام - رخيص^(١).

إنه يرفض هذا التعريف ، بالقدر الذي يرفض به أن يسمى الشعر كلاماً ، لأنه إذا كان الأمر كذلك ، فبماذا تسمى ما يدور على أسننتنا يومياً ، أليس كلاماً هو الآخر ؟ وإلا فما الفرق بينه وبين الكلام الآخر - الشعر - . وهل من المعقول أن تنعت خطابين مختلفين بلفظ واحد ؟ أليس من الإجحاف للشعر أن يقال عنه إنه كلام ؟

إن تعريفاً كهذا يعتبر في رأي نزار هزيراً جداً ، ما لم يوفق في العثور على معيار أصح للتمييز بين الشعر والكلام العادي .

نفس الموقف الرافض يتخذه نزار من التعريف الثاني المحدد للشعر في تصوير الطبيعة ، لأنه يحصر مهمة الشاعر في نقل الواقع واستنساخه دون إبداع أو ابتكار ، وكأنه آلة فوتوغرافية تعكس الأشياء بحيادية مطلقة دون إحساس أو تفكير : (يقال في تعريف ثانٍ للشعر إنه تصوير للطبيعة ، وأنا أقول ، إن الفن هو ... الطبيعة مرة ثانية ، على صورة أكمل ، ونسق أروع ، الطبيعة وحدها فقيرة عاجزة ، مقيدة بأبدية القوانين المقدرة عليها ، هذه الزهرة تثبت في شهر كذا ... وهذا النوع من العصافير يرحل عن البقاع في لوائل الشتاء . أما في الفن ، فإليك تشم رائحة الأعشاب لمجرد تصفحك ديوان ابن زيدون ، وإليك لتستطيع أن تستمع إلى وشوشة الينابيع ، وأنت أمام الموقدة تقرأ ما كتب البحثري وابن المعتز^(٢٧)).

وهو ما يبعث على الاعتقاد بأن نزار يميل إلى تبني مفهوم أرسطو القائل بأن الفن صورة إبداع للواقع ، كما ينبغي أن يكون ، وليس نسخاً لما هو كائن ، وهو بذلك أبعد أن يكون رديفاً للطبيعة ، كما كان يعتقد أفلاطون ، وإلا لما كانت هناك حاجة إليه إطلاقاً^(٢٨).

على أن ما يقلق نزار في التعريفين السابقين ، هو ما يصيغانه على التجربة الشعرية من ضحالة ، ويطبعان به الإبداع من سهولة ، غالباً ما تطمح البسطاء في تعاطي الشعر ، كما تفقد المبدعين ، في المقابل ، امتيازهم وتميزهم ، وبذلك يتحول الشعر لميدان سهل ، يدخله كل من رزق عطف البحور والقوافي ، ولو لم يرزق خصب التجربة والإبداع ، مما ينزل الشعر عن مكانته السامية الحقيقية : (تعلمت أن كل كلمة يرسمها الشاعر على ورقة ، هي لافتة تحد في وجه العصر ، وأن الكتابة هي إحداث خلخلة في نظام الأشياء وترتيبها ..) تعلمت أن الأدب

ليس نزهة نشكها في عروة سترتنا ، ولكنه عبء من المتاعب نحمله على أكتافنا ، الأدب جزية وضريبة ومشى مستمر على سطح من الكبريت الساخن ، الألب ليس ابن السهولة ، ولا هو ابن المصادفة ، أقول هذا لكل الذين يحسمون أن الموهبة ورقة ياتصيب رابحة ، تخرج من كيس ، لا علاقة للألب بالياتصيب أو بالحظ ... والشهرة ليست مائدة ... تهبط من السماء^(٣) لهذا فالموهبة وحدها لا تكفي كسلاح للشاعر ، لأنها لا تشكل سوى عنصر واحد من بين عناصر مختلفة أخرى ، تتضافر كلها في تكوين الشاعر الحقيقي .

وبدونها يفقد الإبداع جوهره ليتحول لمجرد صنعة فنية ، بلا حياة ولا إحساس ، وهو ما يتنافى وتصور نزار الخاص للشعر كبحث مستمر لا يعرف الملل ، أو إبحار دائم نحو المجهول بلا كلل ، إنه كالبحار تماماً لا يعرف الاستقرار : **(لأن أسوأ شيء في تاريخ البحار ، هو الرمو في ميناء واحد ، والميناء الواحد مقبرة للطموح)**^(٤).

لهذا ، فكيفما كانت قيمة الشكل الفني الذي انتهى إليه الشاعر في رحلته ، فإن جذوة التجوال تظل مشتعلة ، في أعاقه ، لا تموت ، مادام يتطلع باستمرار نحو الإبداع والابتكار ، لأن التوقف موت ، وهو من أنصار الحياة : (عظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة ، والدهشة لا تكون بالاستسلام للنموذج الشعري العام ، الذي يكتسب مع الوقت صفة القانون السرمدي ... لكن تكون بالتمرد عليه ورفضه وتخطيه ، الشعر ليس انتظار ما هو منتظر ، وإنما هو انتظار ما لا ينتظر . إنه موعد مع المجهيء الذي لا يجيء ، والآتي الذي لا يأتي ، الشعر الحقيقي لا يسير على الأرصفة المخصصة للمارة ، ولا يتقيد بالإشارات الضوئية ، وإنما يتقدم في المجهول والحدس والمغامرة)^(٥).

٢ - موقف نزار من التراث :

يعكس تصور نزار السابق للشعر في عمقه ، مفهومه الخاص

للحدثاء ، وموقفه من التراث ، باعتبار الحدثاء ، في جوهرها ، موقفاً فنياً وفكرياً ، يتخذ الشاعر من التراكمات الإبداعية السابقة لأتمته ، انطلاقاً من خصوصية المرحلة التاريخية التي يحياها ، ومادام نزار يعتبر الشعر مقامرة مستمرة لتجاوز المعطوم نحو المجهول ، ورحلة دائمة لكسر نمطية القوالب التعبيرية المستهلكة ، فإن موقفه من التراث ، سيكون ، دون شك ، إيجابياً ، متحرراً ، يسعى لإغناء الموجود ، وإثرائه بما يمكنه من مسايرة التطورات ، التاريخية والفكرية ، وتشخيصها .

لهذا لا نستغرب إذا ما وجدناه ينعت نفسه بكونه : (الشاعر مصاب بفقد الذاكرة). إذا ما كانت الذاكرة تعني اجترار النماذج الإبداعية الجاهزة القابعة في التراث ، دون تطوير أو إضافة ، وهذا ما أعطى التجربة الشعرية الحديثة في اعتقاده ، قوة خاصة مكنتها من كسر مركزية الزمن الإبداعي العربي ، وفتحه على آفاق مغايرة جديدة : (إن أخطر ما فعلته القصيدة العربية الحديثة ، هو الخروج عن الزمن الشعري العربي الواقف ، إلى زمن تتمدد أجزاؤه ، وتتسع في كل لحظة ، القصيدة الحديثة جاءتنا ومعها زمنها الخاص ، بعد أن كان جميع الشعراء العرب يسكنون في زمن واحد ، كما تسكن القبيلة في خيمة واحدة ... لم تعد وظيفة القصيدة الحديثة أن تعلمنا ما هو معطوم ، وتنظم لنا من جديد ما هو منظوم ، بل صارت وظيفتها أن ترمينا على أرض الدهشة والتوقع ، وتسافر بنا إلى مدن الغرابة)^(١).

٣ - مفهوم نزار للالتزام في الشعر :

تأتي قضية الالتزام في طليعة القضايا التي شغلت حيزاً كبيراً في كتابات نزار التنظيرية ، لاعتبارات عدة ، لعل أبرزها ، كونها تشكل الصخرة التي تحطمت على صلابتها قيادته ، من جهة ، ولعلائقها الملتبسة ، من جهة أخرى ، بموضوعاته الشعرية المفضلة (الغزل

والمرأة) خصوصاً والكل يعلم أن نزار اشتهر ، ولعقود طويلة بلقب (شاعر المرأة)، إلى أن جاءت نكسة ١٩٦٧ ، فحولته من شاعر يكتب عن الحنين ، لشاعر يكتب بالمسكين ، فكانت قصيدته :- هوامش على دفتر النكسة - إيداناً بموت الشاعر الولهان ، وميلاد الشاعر المناضل :
- أنعي لكم يا أصدقائي ، اللغة القديمة .

والكتب القديمة .

أنعي لكم .

كلامنا المثقوب كالأحذية القديمة .

ومفردات ... الهجاء والشتيمة .

أنعي لكم

أنعي لكم

نهاية الفكر الذي قاد إلى الهزيمة .

مما أثار حفيظة العديد من النقاد والمفكرين ، الذين اعتبروا تحوله هذا انتهازياً غير مشروع ، وأن شعره السابق في المرأة يمكن اعتباره ، بمعنى من المعاني ، عاملاً من عوامل النكسة العربية ، علماً بأن النكسة ليست شيئاً طارئاً على الواقع العربي ، بقدر ما هي علامة بارزة على تدهور كان موجوداً قبلها ، تكفلت بغضحه وتعريته ، لا أقل ولا أكثر . فأين كان نزار ساعتها إذن ، وأين كانت نبوعته الفنية ؟

لهذه الأسباب ، ولغيرها ، حظيت هذه المسألة بعناية خاصة في كتابات نزار التنظيرية ، فكيف عالجها ؟ وكيف كان موقفه منها ؟

الواقع أن موقف نزار من هذه القضية يتلخص لنقطتين مختلفتين ومتكاملتين في نفس الوقت ، هما : حرية الأديب ، وتساوي

الموضوعات في الشعر . فبخصوص النقطة الأولى يرى نزار أن الشاعر، كيفما كان مستواه ، لا يمكن أن يؤدي ولجه تجاه فنه وجمهوره إلا في ظل الحرية ، ويدونها يسقط كما تسقط أوراق الخريف عند أول هبة ريح : (فبالحرية وحدها نخرج من مرحلة - القيشاني - ، ونكتب على جدران العصر ، وبالحرية ندخل إلى أرض الدهشة والمفاجآت ، حيث الجبال تتحرك باستمرار ، والأشجار تطول وتقصر على كيفها)^(٧).

فالشعر رديف للحرية ، والحرية أساس الإبداع الشعري ، أما الضغط والقهر فقتل لمكبات الإبداع لدى المبدع ، وكلما خذت حرية الفنان في اختيار موضوع تعبيره ، إلا وكان ذلك إيذاناً بنضوب معين الإبداع في نفسه ، لأن الإبداع عدو لدود للقيود ، ووجود الواحد منهما علامة فارقة على غياب الآخر ، وهذا ما يفسر ، في اعتقاد نزار ، الفكر الفلني الذي منيت به بعض قصائد الشعر العربي الحديث : (فجبهة الشعر الأساسية ، هي أنه دخل في نطاق البرمجة ومشاريع السنوات الخمس أو العشر ، وتخطيطات الحزب ، فأصبح يخطط له في الغرف الضيقة ، كما يخطط للمزارع التعاونية ، وتعبيد الطرقات ، وبناء معامل الحديد والصلب ، تلك هي كارثة الشعر الذي يعيش في حالة إقامة جبرية ، ويمنع من ممارسة حركته الطبيعية ، وحرية وإيمانيته)^(٨).

في مقابل ذلك ، فإن كل ربط للشعر بموضوع محدد ، يعتبر تهديداً لمبدأ حرية الشاعر في اختيار الموضوع المناسب ، مادامت كل الموضوعات صالحة للشعر ، في حضور الشاعر المبدع . أما في غيابها فتتقد أكبر الموضوعات هيبتها : (إن موضوع القصيدة ، مهما بلغ من القيمة ، لا يشكل درعاً واقية لها ، ولا يحقها بالانتماءات الضرورية لإطالة حياتها ، خذ القضية الفلسطينية مثلاً ، لقد كانت حقلاً تجريبياً لملايين القاصد ، ولكن شرف القضية الفلسطينية لم يكن وحده كالياً

لمنح من كتبوها أي وثيقة امتياز إبداعية ، فعاشت القصائد الموهوبة ، وماتت الطروح الشعرية منذ لحظة ولادتها^(١٠).

فقيمة الشعر تقاس بدرجة إبداعيته ، أما الموضوع وحده فيبقى ، على قيمته ، عاجزاً عن رفع القصيدة الضعيفة فناً لمستوى ... البقاء ، لذلك على الفنان الراغب في الحفاظ على اسمه ضمن قائمة المبدعين الحقيقيين. ألا يستجدي الجماهير باعتماد موضوعات حساسة ، لأن ذلك سرعان ما يزول بزوال ظرفية تلك الموضوعات ، فيطويه النسيان ، وكأنه لم يكن : (لأن الشعر حين يغدو أرفع بهذه الوسيلة ، علينا أن نقول إنه يغدو أرفع من نفسه ، فهو ينقص مرتبة ، من حيث هو شعر ، ولذلك يجب أن يوصف عن جدارة بأنه أدنى ، أي أنه يعالي نقص الشعر)^(١١).

ونزار بموقفه هذا ، يبدو أميل لمناصرة اتجاه الفن للفن ، في محاولته تجريد الشعر من أي وظيفة غير وظيفته الإبداعية ، المتضمنة فيما يحمله من قيم جمالية ، وهو ما عبّر عنه صراحة في كتابه - الشعر قنديل أخضر - قائلاً : (وضعت يدي على مفتاح المشكلة ، نحن نطلب من الجميل فوق ما يحتمل ، لم يعد يقتضا طيب الزليقي ، نريد أن نأكل ورقه الأبيض ... إني ضد نظام المسخرة في الأدب ، ذلك النظام الذي جعل ألوف القصائد العربية تمشح جباهها بأقدام الحاكم ... والالتزامية الحديثة ، كما نلمحها في آثار كتابها ، لمست سوى شكل جديد من أشكال نظام المسخرة ، مع فاروق واحد ، هو أن المسخر كان في الماضي فرداً ، وأصبح اليوم نظاماً اجتماعياً ، أو عقيدة سياسية ، أي أننا استبدلنا ديكتاتورية الفرد بديكتاتورية المجموع)^(١٢).

لهذا فالأدب الثوري ، لا يعني بالنسبة له شيئاً ، مادام يختزل الأدب في شعار سياسي مجرد من كل إبداع ، ويخرجه بالتالي من دائرته ، ليضعه بالمقابل في دائرة أخرى مخالفة تماماً لطبيعته . أما إذا

أردنا ، فعلاً ، أن تأخذ هذه الكلمة معناها الحقيقي ، فطينا تحويلها لثورة في الأدب ، يتم بها الأديب في جانبها ما حققه السياسي في مجاله^(١٢) .

٤ - نزار واللغة الشعرية :

الحديث عن اللغة الشعرية ، حديث عن الشعر ، عن طبيعته وكيونته ، لما للغة من دور أساسي في تكوين الإبداع الشعري وتشكيل ملامحه ، فاللغة هي الأداة والوسيلة ، وهي الغاية والهدف في ذات الوقت ، والشاعر الذي لا يمسأل لغته أثناء الكتابة - شاعر مزيف ، لا يدرك كله الشعر .

وحيثما تطرح اللغة الشعرية للنقاش ، فهي لا تطرح باعتبارها أداة للكتابة فقط ، لا يمتلك الشاعر عنها بديلاً ، ولكن باعتبارها أيضاً خطوة نحو الآخر ، وأسلوباً لتحقيق التواصل معه ، وهذا ما يضفي عليها أهمية خاصة ، لأن تحديد طبيعة اللغة الشعرية ، معناه في العصى تحديد لنوعية العلاقة التي نريد إقامة مع أنفسنا ومع الآخرين ، بكل ما يترتب عن هذا الاختيار الحاسم من مضاعفات لا تقل عنه أهمية ، كتحديد الشعر وطبيعته ووظيفته .

وككل مبدع يعني بإنتاجه ويمسأل أدواته ، واجه نزار هذه الإشكالية ، منذ بداية رحلته الطويلة مع الشعر ، خصوصاً بعدما وجد نفسه وهو يكتب أولى قصائده أمام لغتين : لغة الشارع ولغة الفكر ، لغة التداول ولغة الكتابة : (أول ما شغل بالي حين بدأت أكتب ، هو اللغة التي أكتب بها ، وبالطبع كانت هناك لغة ، بل لغة عظيمة ذات إمكانيات وقدرات هائلة ، لكن اللغويين فرضوا عليها احتكاراً رهيباً ، وأغفلوا عليها الأبواب ، ومنعوا من الاختلاط والخروج إلى الشارع ، إلى جانب هذه اللغة المتعجرفة ، التي لم تكن تسمح لأحد أن يرفع الكلفة معها ،

كانت اللغة العامية في الطرف الآخر نشيطة متحركة ، مشتبكة بأعصاب الناس وتفاصيل حياتهم اليومية ، بين هاتين اللغتين ، كانت الجسور مقطوعة تماماً ، لا هذه تتنازل عن كبريائها لتلك ، ولا تلك تجرؤ على طرق باب الأولى والدخول في حوار معها ، ومن هنا كنا نشعر بغربة لغوية عجيبة ، بين لغة نكلمها في البيت ، وفي الشارع ، وفي المقهى ، ولغة نكتب بها فروضنا المدرسية ، ونستمع بها إلى محاضرات أساتذتنا ، ونقدم بها امتحاناتنا^(١٣).

أمام هذه الازدواجية اللغوية ، كان لزاماً على الشاعر أن يتخذ موقفاً معيناً ، فإما أن يختار لغة المعاجم والمحاضرات ، فيصعد برجه العاجي ليأمل نفسه ، ولا شيء غيرها مما يحيط به ، وهنا يصبح الشعر حديث النفس للنفس ، فيوصف بالتفوق . وإما أن يختار لغة الشارع ، بحيويتها ، بهماتنها ، وبالتصاقها بالواقع ، مضحياً بجواز عبوره القومي في سبيل مواطنة ضيقة ، بكل سماتها وهمومها . اختيار لا شك صعب وحاسم بالنظر لارتباطه الوثيق والمباشر بقضايا أخرى لا تكل عنه أهمية ، كمفهوم نزار الخاص للشعر ودوره ومسؤوليته ، لهذا كان طبيعياً أن تحظى هذه الإشكالية باهتمام استثنائي في كتابات نزار النظرية ، مادام الشعر عنده : (سفر إلى الآخرين ، والسفر إلى الآخرين هو مهنتي ، ويوم أفقد جواز سفري ، وحقايبى الملية بالكلمات ، سأتحول إلى شجرة لا تسافر ، وأموت . إنني لا أتصور شاعراً يلعب مع نفسه ، إلا إذا كان لا يعرف قواعد اللعبة ، أو يخاف الاختلاط ببقية أولاد الحارة ، الشاعر صوت ، ومن أبسط خصائص الصوت أن يترك صوتاً ، ويصطدم بحافز إنساني ، وبدون هذا الحاجز الإنساني يصبح الكلام مستحيلاً ، واللغة خشخشة أوراق يابسة في غابة لا يسكنها أحد ... إذن فالشعر ، خطاب نكتبه للآخرين ، خطاب نكتبه إلى جهة ما ، والمرسل إليه عنصر هام في كل كتابة ، وليس هناك كتابة لا تخاطب

أحدًا ، وإلا تحولت إلى جرس يقرع في العدم^(١١). إن مفهوماً كهذا يدخل المتلقي كطرف أساسي في العملية الإبداعية ، يفرض ، بالضرورة ، الاهتمام باللغة الشعرية ، باعتبارها أداة ذات حدين ، قد نستعملها لربط الاتصال بالآخرين ، أو لإغلاق الباب دونهم ، سواء بسواء ، مما يطرح تحدياً صعباً على الشاعر تجاوزه قبل الشروع في الكتابة ، فإذا كان موقف نزار من هذا المأزق الحرج ؟

لتجاوز هذه المعضلة ، وضمان تواصل وثيق مع القارئ ، اختار نزار " لغة ثالثة " وسطاً بين الفصحى والعامية ، تأخذ من الأولى منطقها ورسالتها ، ومن الثانية حرارتها ونفاذها : (أنا منذ أولى خطواتي الشعرية تجنبت وعاء الغراء ، وتعاملت مع المفردات الموجودة على شفاة الناس ، تعاملت مع الكلمات الساخنة ، والظازجة والمعجونة بلحم الناس وأعصابهم ووقائع حياتهم اليومية ...) من رحم الكلام اليومي تخرج قصائدي ، وأية ولادة لا تحدث في هذا الرحم هي ولادة قيصرية ، إني ضد الولادات القيصرية في الشعر ، ومهمتي كشاعر هي أن ألتقط الشعر من أفواه الناس ، وأعيدة إليهم^(١٢).

وبذلك ، التزمت قصائده من لغة الحديث اليومي ، متجاوزة صرامة الخطاب القاموسي ، ورسائته ، مما أكسبها انتشاراً جماهيرياً غير مسبوق .

إذا أضفنا لذلك الانتعاش نزار الراسخ بأن اللغة في ذاتها خرساء ، ولا تضم أي قيمة خاصة ، وأن كل شيء يتولد فيها من خلال التركيب ، وضم الكلمات بعضها لبعض ، والشاعر الذي لا يتقن ذلك ، يعجز عن فك أسرار اللغة ، تماماً كالمهندس ، وحده يستطيع تحويل الأحجار الخام لتحف فنية : (لأن المهم في اللغة لا كثرة المفردات ، وإلا كان القاموس المحيط أكبر شاعر في الدنيا ، المهم هو تركيب المعادلات المقتعة في الشعر ، ومعرفة كيمياء اللفظة وتركيبها ، فالحجر متوافر في جميع

أنحاء الدنيا ، ولكن المهندسين هم الذين يعطون الحجر أشكالاً ليست في الحسبان^(١٦).

فلا الكلمة وحدها كمفردة ، ولا القاموس كتراكم لفظي ، قادران على إعطائنا شعراً جميلاً ، ولهذا لا تقاس قيمة القصائد بحجم كلماتها ، مادامت الكلمة تستمد جمالها من علاقتها بالكلمات الأخرى ، السابقة واللاحقة ، وبدون ذلك تبقى خرساء ، بلا حياة ، ولو كانت تحمل في ذاتها دلالة أجمل شيء في الدنيا ، فلكي تكتسب الكلمة خاصيتها الشعرية ، لابد لها من شاعر مبدع ... ، يعرف كيف يبحث فيها الحياة ، وينزع عنها رداء النمطية البغيضة ، لقيمة الشعر من قيمة الشاعر ، وما اللغة سوى مادة خام في يده ، تصلح للتعبير عن الموت ، كما تصلح للتعبير عن الحياة ، وترسم الجمال كما ترسم القبح ، سواء بمساء ، لهذا ظل نزار يؤكد دائماً وفي غير ما مناسبة ، على ضرورة ، تلجير الشاعر ... للغة ، لإرغامها على الخروج من شرنقة نمطيتها المتوارثة المستهلكة ، والتحليق في أجواء البحث عن المجهول والمدهش ، شرطاً للإبداع الحقيقي : (فبدون اغتصاب لا يوجد شعر ، والاغتصاب هنا يعني تمزيق الحاجز الذي تتسجبه المفردات والأفكار والعواطف حول نفسها مع تقادم الزمن ، إنه يعني إخراج الشعر من مملكة العادة والإيمان إلى مملكة الدهشة ، وعظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة ، والدهشة لا تكون بالاستسلام للنموذج الشعري العام ، الذي يكتسب مع الوقت صفة القانون السرمدى ، ولكن تكون بالتمرد عليه ورفضه وتخطيه)^(١٧).

٥ - نزار وظاهرة الغموض :

في هذا الإطار يندرج موقف نزار الرفض لما يعرف اليوم

بظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث ، لآثارها المسلبية على التداول الجماهيري للشعر بجعله وفقاً على فئة محدودة من القراء ، لا يتجاوزهم ، وهو ما يتعارض وطموح نزار البعيد الراسي لجعل : (الفن ملكاً لكل الناس كالهواء والماء ، وكغذاء العصافير ، يجب ألا يحرم منها أحد)^(١٨). وهذا ما جعله يعتبر مختلف التبريرات المقدمة لإضفاء الشرعية على هذه الظاهرة " الغريبة " ، مجرد ادعاءات كاذبة ، فاقدة لكل مصداقية ، خصوصاً منها تلك التي ترى أن التجربة الشعرية الحديثة ، تجربة جديدة ، بكل المقاييس ، على الذوق العربي المتشبع حتى النخاع بالمقومات الفنية التقليدية للشعر القديم ، لذلك يحتاج لوقت غير قصير لتحقيق الألفة المطلوبة مع هذه التجربة وفهمها ، وبذلك يحملون الجمهور مسؤولية القطاع التواصل الراهن ، وعزوف القراء الكبير عن الاستمتاع بالشعر . رأي يرفضه نزار بشدة ، ويؤكد أن الغموض مظهر من مظاهر العجز في التعبير الفني عند هؤلاء الشعراء ، وكلما توفرت الموهبة والمقدرة المطلوبتين إلا وتمكن الشاعر من التعبير بوضوح عن أعقد الموضوعات ، لأن الغموض ليس خاصية ملازمة لشروط الواقع الحديث كما يدعون ، بقدر ما هو في أذهان هؤلاء الشعراء فقط ، لهذا ظل دائماً يردد مع إيرا باوند قولته الشهيرة : (إننا نقالم من استخدام اللغة بغية إخفاء الفكر)^(١٩).

• • •

تلكم أهم القضايا التي تمحورت حولها كتابات نزار التنظيرية ، وموقفه الخاص منها ، فإلى أي حد تنسجم هذه الأقوال مع الأفعال ؟ وهل يعكس الإيجاز الشعري هذه التصورات ؟

أسئلة كثيرة تبقى معلقة إلى حين إجاز دراسة تكميلية أخرى ، وفي انتظار ذلك ، لابد من الاعتراف ، بنضج هذه الآراء وتماسكها .

بين الإحالات الواردة في الدراسة :

- * تشمل هذه الكتابات النظرية المعاصرة ، مقدمات بعض الدواوين ، كطويلة نهد ، وبعض الكتب المستقلة ككتاني - الشعر قبل الأخضر - و - قصتي مع الشعر - بالإضافة لمختلف الاستجابات التي أوجهاها مع بعض تلك ، كالاستجابات الواردة في كتاب - أسئلة الشعر - لمير العكش .
- ١ - نزار قباني : مقدمة ديوان - طويلة نهد ، الصفحة : ٥ .
- ٢ - نزار قباني : مقدمة ديوان مذكور ، الصفحة : ٢ .
- * انظر كتاب أرسطو طافيس : فن الشعر ، ترجمة وتعليق : عبدالرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الثانية ١٩٧٢
- ٣ - نزار قباني : قصتي مع الشعر ، الصفحة : ١٣ .
- ٤ - مير العكش ، أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، الطبعة الأولى ١٩٧٩ ، الصفحة : ١٨٠ .
- ٥ - نزار قباني : مرجع مذكور ، ص : ٧٨ .
- ٦ - نزار قباني : مرجع مذكور ، ص ١٧٨ .
- ٧ - مير العكش : مرجع مذكور ، ص ٢٠٩ .
- ٨ - مير العكش : مرجع مذكور ، ص ٩٤ .
- ٩ - مير العكش : مرجع مذكور ، ص ٢٠٣ .
- ١٠ - ويليه ويليك وأستن وارن : نظرية الألب ، ترجمة : محيي الدين سبيحي ، مراجعة : د حسام الخطيب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت الطبعة الثانية . ١٩٨١ . ص : ١٢٩ .
- ١١ - نزار قباني : الشعر قبل الأخضر ، منشورات المكتب التجاري ، بيروت ، الطبعة الأولى ، يناير ١٩٦٣ ، ص : ١٢٤ .
- ١٢ - مير العكش : مرجع مذكور ، ص ١٩٧٩ ، ص : ٢٠٠ .
- ١٣ - نزار قباني : قصتي مع الشعر ، ص ١١٨ .
- ١٤ - نزار قباني : مرجع مذكور ، ص ١٥٦ .
- ١٥ - مير العكش : مرجع مذكور ، ص ١٨٨ .
- ١٦ - مير العكش : مرجع مذكور ، ص ١٨٣ .
- ١٧ - نزار قباني : قصتي مع الشعر ، ص ٧٧ .
- ١٨ - نزار قباني : مقدمة ديوان مذكور ، ص : ٥ .
- ١٩ - نزار قباني : قصتي مع الشعر ، ص ٧٧ .

• • •

النمط السردى
فى روايات الكونى

عبد الله إبراهيم

يؤدي السرور بوصفه وسيلة تشكيل
المادة الحكائية وظيفة تمثيلية شديدة
الأهمية في روايات إبراهيم الكوني ،
فهو ، فضلاً عن تركيب تلك المادة ،
يُنظّم العلاقة بينها والمرجعيات
الثقافية الواقعية التي تستند نسفها

منها ، بما يجعل تلك المادة تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها ،
فهي ، من جهة أولى ، متصلة بتلك المرجعيات لأنها تستثمر كثيراً من
مكوناتها ، وبخاصة الأحداث والشخصيات ، وهي ، من جهة أخرى
منفصلة عنها ، كون تلك المادة ذات طبيعة خطابية فرضتها أنظمة
التخيّل الروائي ، بما لها من قدرة على تخليق وقائع تناظر وقائع
المرجعيات الحقيقية . وهكذا فالسرور في وظيفته التمثيلية يركّب ويعيد
تركيب ، ويبدع ويعيد تأسيس ، سلسلة متكاملة ومتداخلة من الوقائع
والأحداث والشخصيات والخلفيات الزمانية والمكانية لجعل منها المادة
الحكائية التي تتجلى من تضاعيف السرور في روايات الكوني . وفيما
يخص طرائق الأداء السردية ، فإن السرور نفسه يقوم بدمج نهج متناثرة
من الأخبار والوقائع ، وشذرات من الحكايات الأسطورية والخرافية ،
وجملة من المأثورات الشفاهية القبلية والدينية ، دون أن يمتثل
لسياقاتها الخارجية ، فثمة إعادة تركيب مستمرة لكل شيء ، وإدراجه
في سياقات سردية خاصة بعالم تخيلي كبير تمكّنت روايات الكوني من
ترتيب معالمه وفضاءاته وعناصره ، وهو عالم يتميز عن سواه من
العوالم الروائية التخيلية بالطريقة التي قام بها السرور في تمثيل
المرجعيات ، وبعث مكونات جديدة طبقاً لمقتضيات الحاجة التي
يستدعيها ذلك العالم في الوقت نفسه ، وفي ثنايا ذلك العالم تنبثق

الشخصيات من آفاق ضبابية ، وكأنها بلا ماضي ، وتتخبط في حركة صراع محتدم فيما بينها ، صراع حول المفاهيم ومنظومات القيم والتطلعات ، وحول الانتماء والتملك والهوية ، وحول الرغبات والمتع الذاتية ، وقبل كل شيء مواصلة البحث عن مصير مجهول في فضاء صحراوي لا نهائي ، يضفي على الشخصيات نوعاً من العزلة والافتراق ، بمقدار ما يدفعها إلى ضرب من المشاركات العابرة ، وهي ترتحل دون هودة ، وكأنها لا تدرك معنى الاستقرار .

يضيء السرد ، وهو يؤدي وظيفته التمثيلية عالماً بكرة إذ يميّط اللثام عن وجه مجموعة بشرية احتجبت دائماً وراء النثم ، وهي " الطوارق " ، وكما هو واضح ، فإن الاهتمام ينصرف إلى كشف طبيعة الصراع المستحكم بين مجموعة منتخبة من شخصيات لا يخلو امتدادها العرقي والديني ، وفي كل ذلك لا يتم التوقف فقط على هذه المجموعات العرقية ، ومعاناة علاقتها فيما بينها ، وفيما بينها والصحراء المترامية الأطراف ، إنما ، وهذا أمر ينبغي أن يشار بكثير من الاهتمام في هذا السياق ، يصطنع السرد ، فضلاً عن ذلك ، جملة من الأساطير الخاصة التي تُدرج في العالم التخيلي ، وتشكل قوامه الرئيس وهي أساطير نومض ثم تنطفئ ، لكنها دائماً تنبض بالحياة والتألق ، محورها العلاقة الملتبسة والمرتبكة بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان المتوحد والحيوان ، ولو رُتبت على وفق أنساق محددة ، لشكلت بمجموعات ما يمكن الاصطلاح عليه بـ " ميثولوجيا الطوارق " . على أنه ينبغي التأكيد أن الكوني لم يقصد تقديم تاريخ موضوعي للطوارق ، فليس ذلك من شأن الإبداع ، إنما تقصد فنياً وتخيلاً ، واستناداً إلى منظور ذاتي إبداعي ، أن يلج عالماً جديداً ، فضّ بكارته بعنف وقسوة ، وفي الوقت الذي أضاء فيه عتمته بواسطة التمثيل السرد ، فإنه تدخل بطريقة حرة ومرنة لاصطناع حكاياته هو : تلك الحكايات المتضافرة فيما

بينها ، لتشكيل ميثولوجيا متنوعة العناصر ، يتبوأ فيها الإنسان بهوموه وحيرته وتطلعاته الموقع الأول ، ذلك الإنسان الذي لا يجد أنيساً فيختار مضطراً الحيوان ، رفيقاً له ، يئته لواعجه وعزلته ، فعلاً ، هنالك تساوق مثير للانتباه في مستوى القيمة الممنوحة للحيوان والإنسان في روايات الكوني ، ففي كثير من اللحظات الحرجة ، حيث الوحدة المستحكمة ، لا يجد الإنسان إلا الحيوان مشاركاً له في كل شيء . فبيئته ما يشتمل في داخله على شكل حوار معن حيناً ، ومناجاة داخلية أحياناً أخرى ، وخلال ذلك تنظيم الوقائع حول موضوعات الثروة والجاه والسلطة والغش والخديعة والفقر والرغبة المتأججة بالتمرد والرفض وعدم الانصياع لشيء ، وتتخلل كل ذلك متابعة مثيرة واستقصائية للاتطوعات الذاتية ، والانقسامات النفسية ، والاضغوط الداخلية ، إذ الشخصيات تتفاعل فيما بينها في صراع أو ونام عبر حكايات مستفيضة ، مشاهد سردية طويلة تنفجر فيها حوارات غامضة حول أشياء وقعت ، وأخرى يبدو أنها ستقع لاحقاً في سياق آخر ، وهنا يتم توظيف إمكانيات السرد الأدبي كالاسترجاع والقطع والاستباق والتداخل في تشكيل المادة الحكائية ، وتظهر اللغة كوسيلة تعبير وهي أكثر ميلاً للتجريد ، وليس لها قدرة استبطان اللحظات الشفافة والعسيفة التي تمر بها الشخصيات ، فالجملية القصيرة ، توحي بأنها قائلة بذاتها ، أكثر مما هي متصلة بغيرها ، وهي تؤجل باستمرار لحظة التماسك المطلوب في النص ، وهذا يؤدي إلى تشظي مكونات العالم التخيلي ، فالجملية مثل حبة رمل لا تتصل بغيرها ، إنما تتراكم بعضها فوق بعض على هيئة كتبان متموجة ومتغيرة ، وهذا هو حال اللغة في روايات الكوني ، إنها محكومة باتصال وانفصال معاً ، اتصال تفرضه سياقات التتابع اللفظي ، والانفصال تقتضيه طبيعة العلاقات بين الجمل ، يؤدي إلى تشكيل عالم متموج وممزق ومتناثر وكأنه تيه أبدي ، لا يتم العثور فيه إلا على حيوات

محكومة بدوافع غامضة وغريبة ، وساعية إلى أهداف متناقضة ، ذلك أن الثروة تجتذب بهريق الذهب بعض الشخصيات ، والسلطة تجتذب بشهوة القوة بعضها الآخر ، فتتقاطع المصائر ، وتتعارض القيم ، وتتحوّل الأهداف عن مساراتها ، وتنتهي كثير من الشخصيات الحاملة لمنظومات قيمية مختلفة نهايات مأساوية فاجعة ، فيما تظهر بعض الشخصيات مدفوعة بقوى قدرية نحو تلك النهايات ، وكأنها تسعى إليها ، وتتعالى الحكايات في نظام متوالٍ ، أشبه بحكايات الأجداد للأبناء ، وحكايات الأبناء للأحفاد ، ووسط كل هذا تنوب حالة الشخصية / البطل ، فكان ثمة قافلة من الشخصيات ، لا يمكن العثور على ما يميز كلاً منها على الأخرى إلا بمزيد من الاقتراب إليها ، فالمشاهد تحتشد بالأحداث والشخصيات ، وتلك الأحداث تتعاقب وتتقاطع وتتداخل ، فيما تتوالد الشخصيات ، وتتخطف في **مواجهات عنيفة** ، وهي تنسب إلى عالم الطبيعة أكثر مما تنسب إلى عالم الثقافة ، إنها تتصل بروابط طوطمية فيما بينها وبين أسلافها وعالمها وماضيها فالدرويش موسى في رواية "المجوس"^(١) يختار في نهاية المطاف الانتساب إلى عشيرة الذئاب ، فقد سبق أن أنقذت جده من الموت ذئبة ، وأرضعته حليها ، فصار ذئباً بالرضاعة ، وهو لهذا السبب يهاجر مع قطعان الذئاب حينما لا يجد قبلاً من المحيط الإنساني ، والأمر ذاته يظهر مع شخصية "أوداد" الذي اشتق اسمه من أحد حيوانات الصحراء وهو "الوذان" وقد نسب طوطمياً إلى الحيوان ، لأنه نفر من حياة السهول ، واختار أن يعيش حياته على قمم الجبال كالوذان ، بل إنه جعل شعار حياته ذلك الحيوان الأكنيس ، ويفصح عن سر الانتساب فإذا بالوذان هو والد "أوداد" . ذلك أن أمه "تامغارت" لم تنجب ، لأنها كانت عاقراً ، فرحلت إلى الجبل حيث الودان ، وتوسلت أن يمنحها ذرية ، فكان قبوله بذلك مشروطاً بأن يمنح الوليد إليه ، ووقع الحمل ، و ولد "أوداد" وقد أنست الأم وقائع

الزمان ما كانت وعدت به الودان . بيد أن الأخير كان دالماً التذكر ، وكما حصل في التراجيديا الإغريقية إذ تقدر الآلهة على الإنسان أمراً ، فقد سعى الودان لاسترداد وديعته ، فأغرى " أوداد " وجعله متيماً بقمم الجبال ، وأصعده إثر رهان اللوح المحرم في الجبل ، فسقط إلى الهاوية ، وبذلك استرد طلبه إليه بالموت . وعلى الرغم من أن " أوداد " خالف وصية الأسلاف التي تحرم الاقتراب إلى اللوح ، إلا أن إغراء القدر الذي رسمه له الودان قاده إلى تلك النهاية الفاجعة ، ومثل هذه الشخصيات كثير في روايات الكونى ، وكثير منها يأخذ سمات أخرى ، فتجد نفسها في تضاد مع غيرها . وبشكل عام ، فالصراع بين الشخصيات من ناحية الانتماء واضح ، وثمة انتماء طبيعي كالانتماء إلى الحيوان والاتصال عبر أمشاج طوطمية بأصول سحرية غامضة ، وهناك انتماء ثقافى كالانتماء الدينى أو القبلى أو العرقى ، ويتجلى الطمع وتغور النفوس بالشهوة والعنف . ورغم لا نهائية الفضاء إلا أن الشخصيات تبقى أسيرة هواجسها وهي تصطرع بسبب الانتماء إلى هذه الفئة أو تلك ، وتظهر الصحراء بوصفها إطاراً يحتضن الطوارىء في رحلتهم الأبدية وسط هبوب العواصف ، ولو مثلنا على ذلك مختارين رواية " المجوس " لتكشف لنا الأمر على الوجه الآتى : فما أن تصل الأميرة " تينيري " والسلطان " أناي " إلى مكان صحراوي إلا وتبدأ الأحداث ببقاء الأميرة " أوداد " وتبدأ حكاية حب خطيرة ومتوترة بينهما ، ويستفحل الأمر حينما يهجر " أوداد " زوجته ويلجأ إلى الجبل ، وبالتوازي مع ذلك يقوم الشيخ الميثر بنشر طريقة دينية بين القبائل ، فإذا به يدعو إلى دين المجوس ، وغايته من وراء ذلك جمع الذهب ، ويتصل هذا العالم بأخر قوامه الجن الذين يستوطنون جبل " ايدنيان " وبمقارنة عالم الجن الذي يحرم فيه الذهب والقتل وأي نوع من أنواع التملك والاعتصاب بعالم الأكنس الذي يبور بالخداع والاستغلال والعنف ، يتضح الأمر ويتكشف وجه

المفاضلة، وهذا أمر تفضحه الصحراء الحاضن الأول للغزوات تدميرية تنبثق في أكثر من مكان داخل الرواية " خرج الجلاب الأبدى من القمم السماوي واستوى على عرشه في قلب الفضاء ، أمر جنده فجلدوا بدن الصحراء العاري بمسواط النار ، منقذين طقوس قصاص خالد ، كتبه القدر على جبين الصحراء منذ خمسين ألف عام . مشى الدرويش فوق أسنة السراب ، تسلت للرمضاء في ثقب نعه الجددي القديم وحرقت لحمه القديم فركع على ركبتيه وزحف نحو جبل معزول نحته الريح وجردته من الثنوءات فهذا مثل قالب السكر الذي يجلبه تجار القوافل ^(٦٦) .

إن الصحراء تستأثر باهتمام منقطع النظير في عالم الكونى الروائى ، فهدوءها وغضبها ، وصفائها وعمتها ، وأمانها وغدرها يترك أثره الكبير في العلاقات السردية بما في ذلك الشخصيات والأحداث واللغة ، وهي في الوقت الذي توجج فيه التمرد ، فإنها تبسط السكينة والهدوء والدعة والصمت إلى درجة يتحول ذلك إلى طقس تعدي يفرض حضوره على الشخصيات " ابتعدت القافلة ، خلفت وراءها رائحة الإبل ، طغى السكون مرة أخرى ، سكون بلا قاع لا يتقن الإصغاء لملاحمه إلا الشيوخ ، ولكن تلك الغنة المعصرة التي لا تريد من دنيا الصحراء إلا الصمت ، أو ربما لم يبق لها إلا الصمت . موسى لاحظ أن شيوخ القبيلة يزدادون تعلقاً بالسكون الصحراوي كلما تقدّم بهم العمر ، يجتمعون ويذهبون إلى الخلوات المقطوعة ليسمعوا السكون ، أو " صوت ... " كما يروى لبعضهم أن يقول ، يوماً كاملاً ، يجتمعون ليصوموا عن النطق ، عن الإيماءة ، عن أبسط إشارة . شعاعهم في الإصغاء للسكون من العبادات التي تفوق العادات ^(٦٧) . كما أن ظهور الأسطورة واختفاءها أمر يطرّد في روايات الكونى ، فما أن تتوهج أسطورة إلا وتطفئ أخرى ، وتظهر الشخصيات مغبرة وهي تحمل حكاياتها الصحراوية معها أينما ذهب ، وكأنها لا تعمل إلا على مقايضة الحكايات

بعضها ببعض ، ووسط ذلك يستأثر الحيوان بمكانة واضحة ، فالجمل والحصان وحيوانات الصحراء الأخرى دالمة الحضور ، و تقوم أحيانا بأدوار رئيسة ، إذ تعدم صلة الإنسان بالإنسان ، فلا يجد أمامه إلا التواصل مع الحيوان ، ففي رواية " التبر " يفتح النص بالمقطع الآتي الذي يكشف نوع العلاقة بين " أوخيد " و " الأبلق " ، " عندما تلقاه هدية من زعيم قبائل أهجار ، وهو لا يزال مهرأ صغيراً ، يطيب له أن يفاخر به بين أقرانه في الأمسيات المقمرة ويتلذذ بمحاورة نفسه في صورة السائل والمحبيب " هل سبق لأحدكم أن شاهد مهرأ أبلق ؟ " و يجب نفسه " لا " . " هل سبق لأحدكم أن رأى مهرأ فى رشاقته وخفته وتناسق قوامه ؟ " . " لا " . " وهل سبق لأحدكم أن رأى مهرأ يناهسه فى الكبرياء والشجاعة والكبرياء والوفاء ؟ " . " لا " . " هل سبق لأحدكم أن رأى غزالاً فى صورة مهري ؟ " . " لا " . " هل رأيتم أجمل وأثبل ؟ " . " لا " . لا . لا . اعترفوا أنكم لم تروه ولن تروه ^(١) ، وهذا الضرب من العلاقة يؤسس صلة خاصة بين " أوخيد " و " الأبلق " . فالحيوان هو الآخر له شجرة نسب لا تقل أهمية عن الإنسان ، وفيما يقع " أوخيد " بحب حسناء ، فإن جملة هو الآخر يعشق ناقة . أما فى رواية " نزيه الحجر " ^(٢) ، فإن الاندماج يبلغ أقصاه بين الصبي والودان ، فكل منهما يقع تحت طائلة " مديونية معنى " للآخر ، لأنه يمنحه الحياة حينما تدخل لإبعاد شبح الموت ، وبخاصة الودان الذى ينقذه وهو معلق على صخرة فى سفح الجبل .

يصعب القول بأن إبراهيم الكونى ، استناداً إلى السرد التمثيلي الذى تجلّى فى رواياته ، قد قدّم " مجتمعات هامشية " تعيش على تخوم مجتمعات متماسكة ، ذلك أنها تظهر " هامشية " بمقدار كونها مجهولة للمتلقى الذى اعتاد نوعاً من التلقى الخاص بعوالم مختلفة ، ومن ثم فإن الجهل بها ، إنما هو نوع من القصور الذاتى ذلك أن " الثقافة الحديثة "

تعتبر حواضرها مركز انطلاق ، ومحاور للمعاني ، وما عداها أطراف لم تتدرج في سياق التاريخ ، وبالتنسبة لطوارق الكونى ، فالأمر مختلف ، فالأصح بالنسبة لهم هو اعتبار العالم بعيداً عن الصحراء هامشاً ، أما الصحراء بالنسبة لهم فهي المركز ، ففي قلب ذلك المكان الشاسع ، تتأسس سردياً كتلة قيم ضخمة لها رؤاها و تصوراتها للعالم وللحياة ، ولها حكاياتها وأساطيرها ، ولها نظام قرابة شبه طوطمي . وعلى الرغم من أن الحسن التاريخي يكسر الالتفاف الدائري للحياة ، ويوجهها توجيهاً خطياً ، فإن " مجتمع الطوارق " - كما شكلته روايات الكونى - وهي في التحليل الأخير ليست وثيقة تاريخية إنما نص سردي يقوم بتمثيل الأحداث خطابياً - له أنماقه المتشعبة في امتدادها ، له ميثلوجيا خاصة تتجلى في كثير من تفاصيلها صور شبه ثابتة عن علاقة الإنسان بالطبيعة وعلاقة الإنسان بالحيوان ، وعلاقة الإنسان بالإنسان ، فالعلاقة بين " الطبيعة " و " الثقافة " حاضرة في صميم العالم الغني لروايات الكونى ، علاقة تأخذ مرة شكل انفصال عنيف ، وتأخذ مرة أخرى شكل اتصال حميم . وهو عالم شفاهي التواصل ، مازال يحيا وسط إطار قوامه الدفاء الإنساني الذي تتقاطع فيه صور متضادة ومتعارضة من المفاهيم والمنظورات والتطلعات .

الهوامش

- نسخة الدراسات الثقافية والأدبية في كلية الآداب - زوارة - ليبيا .
- ١ - إبراهيم الكوني ، المجوس (لدار الجماهيرية - ليبيا - دار الأفاق الجديدة - المغرب ، ١٩٩٠).
- ٢ - م.ن : ١ : ٢٢٠ - .
- ٣ - م.ن : ٢ : ٢٢٥ - ٢٢٦ .
- ٤ - إبراهيم الكوني ، الفكر (لندن ، دار رياض الريس للنشر والكتاب ، ١٩٩٠) .
- ٥ - إبراهيم الكوني ، نزول الحجر (لدار الجماهيرية - ليبيا ، دار الأفاق الجديدة ، المغرب ١٩٩١).



ARCHIVE

استنارة النشيه واستثمارها
في الرواية العربية المعاصرة

صلاح صالح

أ - مدخل :

ربما كان التساؤل مشروعاً بشأن
 عهد التأليف النثرية العربية
 المعاصرة استمراراً طبيعياً لأشكال
 النثر التراثي، وخصوصاً ما تعلق
 بالرواية وعلاقتها بالأشكال التراثية
 للمسرد ، فرغم أن الرواية العربية
 اتخذت في بداية تكوينها الرواية الغربية مثلاً للاقتداء ، في اختيار
 الموضوعات وطرائق ترتيب الأحداث ، فإن القرابة القوية بين التأليف
 الروائية المعاصرة ، والأشكال التراثية للقصص ، تجعل التساؤل يصبح
 فرضية ، تتلخص في أن التطور الطبيعي لتلك الأشكال المسردية ،
 والنوى الروائية الموجودة في كتب الأخبار ، والمسير ، والأدب العام ،
 والمقامات ، وقصص الأمثال ، وألف ليلة وليلة ، يؤدي إلى الشكل الراهن
 للرواية العربية المعاصرة ، في بعض نماذجها على الأقل ، بحيث تنحصر
 العلاقة مع الرواية الغربية داخل أطر المتأقفة ، والتأثيرات غير الحاسمة
 ، وخاصة أن الصلات التي يراها الدارسون الغربيون بين الرواية الغربية
 ، والمسرد الملحمية الإغريقية ، أوفى بكثير من الصلات المعائلة
 القائمة بين الرواية العربية المعاصرة ، والأشكال التراثية للقصص . ولا
 يعتمد البرهان على ما سمّيته " فرضية " على هذا القياس الصوري بين
 القرابتين . وإنما يعتمد الوسائل التي يعتمد بها بعض الروائيين العرب
 لحصر تأليفهم الروائية المعاصرة على ما يرونه مماثلاً في التأليف
 التراثية عبر عدد من الروابط ، كاللغة المستعملة في المسرد ، واللجوء
 إلى استعمال التعابير والتركيب الجاهزة المشائعة في الثقافة التراثية ،
 واعتماد الأسانيد من أجل الإحياء بمصادقية المادة المعسرودة وصحة

تواترها من الأقدم إلى الأكلّ قِتماً ، بالإضافة إلى تعدد الروايات والرواة ، وتنوع الموادّ السردية لإثراء عالم الرواية ، ورصف المشاهد والحكايات المستقلة جنباً إلى جنب من أجل المزيد من التنوع وترك القارئ يقوم بما يمكن تسميته العثور على الخيط السردى الخفى الذي يجمع هذه النوحات والمشاهد إلى بعضها على غرار ما نجده في بعض كتب الأدب العام والأخبار كالكامل للمبرد والحيوان للجاحظ وسواهما . وهناك أيضاً شيء من اللجوء إلى الموسيقى اللفظية واستثمار الطاقة الإيحائية الأتمل للمفردة الواحدة ، واستثمار آلية الاستدارة التشبيهية في القصائد الجاهلية من أجل تقديم حكاية دخل حكاية .

ومن الملاحظ أنّ بعض هذه الروابط يقوم على المشابهة الخارجية والالتقاء السليبي على جهود الآخرين " القدماء " انطلاقاً من أنّ التراث منتج عامّ وشائع ولا ضير في أن يأخذ المعاصرون ما يرونه مناسباً من هذا الشيوخ . من غير الدخول في مناقشة مشروعية الالتقاء وعدم جوازّه . والروابط الأخرى تقوم في إطار اعتماد الآلية الداخلية التي بنى وفقها التراثيون نتاجهم الأدبي ورواهم الجمالية على مختلف الأصعدة . وقد اخترت شيئاً من التفصيل في اعتماد بعض الروائيين العرب المعاصرين لآلية استدارة التشبيه المعروفة في الشعر الجاهلي بشكل خاص ، لشيوخ اعتمادها في الرواية العربية المعاصرة ، ولأنّها تشكّل - من وجهة نظري - الجانب الأكثر إشراقاً في إطار استثمار الثقافة التراثية ، والبحث عن سبل ممكنة لجعل ثقافة الحاضر استمراراً إيجابياً لثقافة الماضي .

ب - استدارة التشبيه :

عندما كان الشاعر الجاهلي يخرج من وفلته الطفولية إلى وصف الرحلة والناقة ، كان يشبه ناقته ببعض حيوانات الصحراء كالنعام

والثيران الوحشية والحمر الوحشية .. بقصد المبالغة في وصف سرعة الناقة ونشاطها ، وقدرتها على اجتياز المفازات وتحمل المشاق وغالباً ما كانت الإشارة إلى الناقة تتلخص في كلمة واحدة يمكن أن تكون اسم إشارة ، يخلص الشاعر بعدها إلى وصف الحيوان الذي استعاره لتبيان شأن ناقته ، واستعار منه بالتالي خصائصه الممتازة بقصد إسباغها على الناقة . ولكن وجود الناقة يضمحل بشكل كامل من اللوحة المشهدية الموصوفة ، ليحتل كامل المساحة الثور الوحشي أو سواه ، بحيث ينسى القارئ وجود الناقة نهائياً ، وقد يعود الشاعر في نهاية المشهد إلى ذكر الناقة ، وقد لا يعود .. فالشاعر خلال ذلك يرسم دائرة وصفية كاملة للمشهد به " الثور مثلاً .. " وهذه الدائرة تبدأ من نقطة واحدة هي المشبه " الناقة " وتعود إلى النقطة نفسها " الناقة " يتابع الشاعر بعدها سيرة قصيدته ، كما في **معلقة النابغة الذبياني** الذي يشبه ناقته بشور وحشي يتعرض لهجوم كلاب الصيد وينتصر عليها ، وتستغرق الاستدارة الخاصة ، بمشهد الثور الوحشي و كلاب الصيد أحد عشر بيتاً تنتهي باسم إشارة " تلك " يعود إلى الأذهان أن هذا المشهد له صلتُهُ بالناقة الواقعة في غاية هذه الاستدارة الطويلة نسبياً :

بذي الجليل على مستأمن واحد
طوي المصير ، كسيف الصيقل الفريد

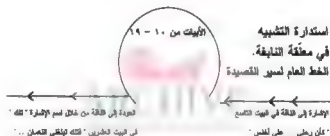
٩ - كان رحلي وقد زال النهار بنا
١٠ - من وحش وجرة موشى لكرعه

على الناس في الأئني وفي البعد^(١)

٢٠ فلك تلهي تمنان إن له

هذه الاستدارة سماها البلاغيون " استدارة التشبيه " التي تضي مسافتها ، وعدد الأبيات التي تستغرقها ، بتجاوز قصيدة البيان والإيضاح والمبالغة في مكانة الناقة ، بوصفها الغاية الكبرى المقصودة من كل تلك الإلتفاف ، حيث يمكن الذهاب إلى العكس هو الصحيح فالناقة يمكن أن تكون مجرد مدخل للوصول إلى مشهد ضج بالصخب والعنف ،

فلو أراد الشاعر مجرد التأكيد على قوة النافقة وسرعتها لاستعمل كلمات وأوصافاً تخدمه في ذلك ، دونما عبور بمشاهد أخرى تصيب صورة النافقة بالاضمحلال ، وإنما القصد هو رسم مشهد الصراع بين الثور الوحشي وأعدائه ، وما يمكن أن يحيل إليه ذلك من ازدهار حياة الجاهليين بأمثلة لا حصر لها من أنواع الصراع والمعضلات الحياتية التي تبدو بلا حل ، والرغبة العارمة في الانتصار عليها وجعل للصراع سبيلاً وحيداً لذلك ، ويمكن تمثيل هذه الاستدارة بالترسيمة المبسطة التالية :



وفي الرواية العربية المعاصرة تكثر الأمثلة التي استثمرت آلية الاستدارة التشبيهية حيث يتوقف سير الأحداث بمناسبة تذكّر حادثة أو التّقاء شخص ، فينقطع الخيط الحكائي الذي كان يبدو محورياً ، وترسم الثقافة كبيرة تنتقل السرد خلالها إلى حكاية أخرى تطول أو تقصر ، فتبلغ نصف الرواية تقريباً في " الأشجار واغتيال مرزوق " حيث يبدو أن الرواية ستتابع الخيط الحكائي الخاص " منصور " لكنه في القطار يلتقي بشخص اسمه " إلياس " يتعارفان ، فيسرد " إلياس " حكايته التي تبلغ (١٢٢) صفحة من أصل (٣٧٨) صفحة هو مجموع صفحات الرواية^(١) ، ثم يعود السرد بعد توقّف " إلياس " إلى " منصور " وتتابع خيطه الحكائي وإن اجتازت منه بعض المسافات الزمنية التي بدا في الرواية أنها لم تكن ذات شأن ، وفي " النهايات " لعبد الرحمن منيف يتوقّف الخيط

الحكاية عند نعيش عساف وترتسم عدة دوائر مشكلة من عدد من الحكايات التي زويت حول النعش ، ثم عاد السرد إلى النقطة التي توقف عندها^(٣). وفي " الوجه الآخر للمقطوع " يلتقي بطل الرواية شخصاً اسمه " مظهر الدبلان " يستمع إلى حكايته التي تبلغ " ٤٠ " صفحة ويعاود استمراره في خيطه الحكائي الخاص به^(٤). تمتلئ " مفترق المطر " بأمثلة لا حصر لها من أمثال هذه الاستدارات حيث تبدأ الاستدارة من ذكر كلمة عابرة أو مثل محلي ، يكفي لاختطاط الخيط والانتقال إلى رسم استدارة تستغرقها حكاية أخرى ، أو أكثر أحياناً ، ثم يعود السرد إلى متابعة ما كان قد توقف عنده ، كما في المثل المحلي " ضيف بيت أحمد ونوس .."^(٥) فالكاتب يضربه على سبيل التندر والمسخرة ، من أمر ما ، فينقطع السرد وتحكي الرواية القصة الكاملة لهذا المثل ، وتعود إلى النقطة التي تركتها قبلئذ ، **والترسيم الميسطة التالية** ، توضح تطابق الآليتين : آلية الاستدارة إلى المشبه به في القصيدة الجاهلية ، وآلية الاستدارة إلى حكاية أخرى خارجة جزئياً أو كلياً عن الخط السردى المحوري في الرواية :



الكاتب يعرف أن أغلب القراء لا يعرف شيئاً عن المثل "الحكاية" ولذلك يحكي لهم قصته بتفاصيلها ، بحيث يؤدي ذلك غايتين في آن واحد ، تتمثل الأولى في الوظيفة البدينية التي يؤديها سرد الحكاية الداخلية ، فيتم تشبيه حالة بحالة . وتتمثل الثانية في إطلاع القراء على مادة حكاية جديدة ، تقني الرواية وتثريها على عدد من الأصعدة .

ولابد من الإشارة في هذا الصدد إلى التأثير الحاسم " لألف ليلة

وليلة * التي تحتكر تاريخياً هذا النمط من الاستدارات الاستطرازية التي تشكل كل منها عشرات الاستدارات الأخرى ، وتعود آخر المطاف لمتابعة المسار الأول ، فتأخذ استدارات الحكاية الواحدة شكل تشعب الشجرة ، بالإضافة إلى أن الصياغة الكلية * لألف ليلة وليلة * بكل ما فيها ليست أكثر من استدارة كبيرة جداً ، بوصف الخيط الرئيس للحكاية يبدأ من عاء شهريار وقتل النساء ، ويستمر الخيط إلى أن يلتقي بشهرزاد التي ترسم حكاياتها عدداً هائلاً من الاستدارات الكلية والجزئية ، إلى أن يعود السرد آخر الأمر إلى متابعة خيط شهريار الذي شغى من عقاله وانصرف عن قتل النساء بفضل حكايات شهرزاد . وآلية الاستدارات الحكائية في * ألف ليلة وليلة * لا تختلف إطلاقاً عن آلية الاستدارة التشبيهية في القصيدة الجاهلية ، بينما نجد تراكب الاستدارات وتداخلها وتشعباتها في الحكايات التي تروىها شهرزاد ، ويمكن تمثيل إحدى الحكايات المبسطة * حكاية التاجر والعفريت ^(١) ، بالترسيمة التالية لأن تمثيل الحكايات المترابكة بالترسيم يحتاج مساحة أكبر نخرج غالباً عن قصيدة ما تجب الإشارة إليه :



ومن الواضح أن ما يقتل من شأن التأثير المباشر * لألف ليلة وليلة * في آليات الاستدارة الحكائية المعاصرة ، عدد من الأمور في طليعتها أن استدارات * ألف ليلة وليلة * تستمر في التصاعد والتداخل دونما ضابط ، بينما يغلب على الاستدارات الحكائية المعاصرة عودتها

إلى نقطة البداية بعد استكمال دورة واحدة ، بحيث لا يؤدي استمرار تصاعد الاستدارات إلى إضاعة الخيط الحكائي الأصلي . بحيث تكون المشابهة بين الاستدارة الحكائيّة المعاصرة واستدارة التشبيه في القصيدة الجاهلية التي تتضمّن بدورها خيطاً حكاكياً ، أقوى وأوضح من المشابهة مع استدارات " ألف ليلة وليلة " بالإضافة إلى القصيدة الجاهلية أقدم بكثير من " ألف ليلة وليلة " وماثلة في البناء المعرفي والثقافي لأبناء المنطقة العربية أكثر ، فهي تدخل في صلب المناهج الدراسية لعدد غير قليل من البلدان العربية ، بينما تنزوي " ألف ليلة وليلة " في ثقافة المتخصصين على الأغلب ، وربما على خلاف ما كان عليه الحال منذ قرون ، وهذا جميعه يطرح إمكانية أن تكون " ألف ليلة وليلة " أصلاً قد اعتمدت آلية الاستدارة التشبيهية في القصيدة الجاهلية .

إن الثغرات روايتين عرب في الآونة الأخيرة إلى ما يزر به التراث النثري العربي - الإخباري خصوصاً - من سرود تتمتع بإثارة خاصة تخرج في عمومها عما ألفناه في الرواية الغربية والعربية التي احتكت أشكال التأليف الروائي الغربي شكلاً ومحتوى ، حاول أن يصيب غايتين في وقت واحد ، تتلخص الأولى في السعي إلى تأسيس سرود عربي خالص النسبة إلى العربية يتأسس على الأساليب النثرية التراثية ، ويجعل الماضي مستمراً في الحاضر ، ويقطع المتبقي من صلاته مع السرود الغربية . وتتلخص الثانية في السعي إلى الابتكار والتجديد حتى لو كان السبيل إلى ذلك قائماً في اعتماد أشكال سردية قديمة جداً ومهجورة أيضاً . فاستثمار تلك السرود لم يعن في النماذج التي استثمارتها نقلها ومحاكاتها ، أو تنهاجها بشكل آلي ، بل تصرّف فيها الروائيون وأخضعوها لرؤاهم المعاصرة حيناً ، وأسقطوا بعض ما جاء في بعض موارثها الحكائيّة على حاضرهم حيناً ، واكتفوا بالالتكاء على بعض التعابير والصياغات الجاهزة ، والتضمين والاستشهاد في أطر

التناصر أحياناً أخرى وتجمدت أفضل أشكال التواصل مع التراث في ذلك النمط الروائي الذي يستثمر ما أجزه التراثيون على مستويي مادة الحكى وتقنيات عرضها ، ويتجاوزها في آن واحد ، ويفترق في الوقت نفسه عن الأساليب والأنماط المعهودة في السرود الغربية والسرود العربية التي سارت على منوالها ، مع الإشارة إلى أن ذكر الافتراق عن السرود الغربي لا يتضمن حكم قيمة . ولكن وجود الظاهرة - فنية كانت أم فكرية - يقتضي اجتذاب الاهتمام والانصراف إلى معالجتها بغض النظر عما إذا كانت سبيل المعالجة تصب في المأل المنتظر أم تفارقه إلى مآلات أخرى خارجة عما يسمونه ألفاً للترقب والانتظار .



بعض الحواشي

- (١) شرح القصائد العشر - الخطيب القنبري - تحقيق د. فخر الدين قباوة ، دار الأفاق الجديدة - بيروت ط (٤) ١٩٨٠ - من ص ٤٥٠ - ٤٥٥ .
- (٢) الأشجار والخيال مرزوق - عبدالرحمن منيف - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط (٤) ١٩٨٢ .
- (٣) القنانيات - عبدالرحمن منيف - دار الآداب - بيروت - ط (١) ١٩٧٨ - من ص ١٠٥ إلى ١٧٦ .
- (٤) الوجه الآخر للملحوظ - حسن صقر - وزارة الثقافة - دمشق ط (١) ١٩٩٢ - من ص ١٤٥ إلى ١٨٥ .
- (٥) ملتقى المطر - يوسف أحمد محمود - اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط (١) ١٩٨٢ - ص ٤٠٨ .
- (٦) ألف ليلة وليلة - مكتبة الثقافة - بيروت - ط ١٩٨١ - المجلد الأول - من ص ٢٢ - ٤٢ .



هاتر ياهو ، من توقعات
القرار ، إلى معنى التجربة

فخري صالح

- ١ -

بعد الناقد والمؤرخ الأدبي الألماني

هانز روبرت ياكس (١٩٢١ -

١٩٩٧) من أبرز أعلام مدرسة

كونستانس التي عني أفرادها ،

بصورة عامة ، بعلاقة دلالة النص

الأدبي بالقارئ . وقد طور ياكس ، مع زملائه في جامعة كونستانس

الألمانية ، وعلى رأسهم وولفغانغ آيسر ، ما عرف في سنوات الستينات

والسبعينات بـ " نظرية التلقي " . وكان لأستاذه هانز جورج غادامر ،

الذي درس على يديه في جامعة هايدلبرغ ، أكبر الأثر على أفكاره التي

دارت حول معنى التأويل وعلاقة ما يتوقعه القراء من العمل الأدبي في

زمن بعينه ، بمعنى هذا العمل وتاريخيته .

درس ياكس لغة اللغات الرومانسية والنقد الأدبي في جامعة

كونستانس ، كما درس أيضاً في جامعتي كولومبيا وبييل الأمريكيتين ،

وجامعة السوربون في فرنسا . وتركزت التأثيرات الأساسية على عمله

النقدي في تأويلية غادامر وشعرية الشكلايين الروس حيث تنازعه هذان

التياران ، من تيارات الفكر النقدي ، على مدار أعماله . ويلاحظ

الدارسون هذه التأثيرات في حوليات مدرسة كونستانس ، التي بدأت في

إصدارها منذ عام ١٩٦٣ ، والتي ظلت تصدر تحت عنوان " الشعريات

والتأويل " ، وهما كلمتان تبيانان حالة الانقسام داخل المدرسة بين تيارين

أساسيين في مجموعة " نظرية التلقي " الألمانية يحاولان ، رغم تباين

وجهات النظر حول معنى العمل الأدبي ، أن يتوصلا إلى طبيعة العلاقة

التي تقوم بين النص والقارئ . ففي الوقت الذي يركز التأويل على

تحديد المعنى تقوم الشعرية بالوصف العلمي للنص دون الانشغال بالدلالة.

من الواضح في عمل هاتز روبرت يابوس أنه ينتمي إلى التيار الذي يشدد على تأويل النص وتاريخيته ، وتركز أعماله الأولى على تجديد معنى " التاريخ الأدبي " وجعله يحتل قلب الدراسة الأدبية . ومع أنه لا يدعو إلى العودة إلى التركيز على حياة المؤلف وبيئته التاريخية ، كما يفعل النقد التقليدي ، فإن جوهر دعوته النقدية يتمثل في محاولة التوفيق بين الجدال التاريخي الماركسي والشكلانية الروسية . لكنه في الوقت نفسه يرفض النظرية الماركسية في الانعكاس لأنها تختزل العمل الأدبي إلى عملية نسخ وظيفي للواقع . وهو ، رغم تأثره بالشكلانيين الروس وخصوصاً بمفهوم " نزع الألفة " الذي صكه الناقد الشكلاني الروسي فيكتور شكولفسكي ، **يشدد على أن عملهم غير كاف لأنه لا** يرى العمل الفني في التاريخ ، أي في أفق إنتاجه التاريخي ، ولا يعاين وظيفته الاجتماعية ، وأثره التاريخي . (نحو فهم جمالي لعملية التلقي ، ص : ١٨).

في اعتراض مواز لنقده عمل الشكلانيين الروس يقول يابوس إن إصرار الناقد البنيوي الفرنسي رولان بارت على أن " لعبة التناص الحر ، التي لا حدود لها ، تنتج قراءات " لا هي بالتاريخية ، ولا هي بالجمالية . وبالمقابل فإن مدرسة التأويل الأدبي (الهيرمونيوطيقا) " تقدم فرضية شديدة الأهمية ، وهي أن تعيين معاني الأعمال الأدبية يتطور تاريخياً ويستند إلى منطق محدد مما يساعد في تشكل المعايير الأدبية ، ويضيف على الدوام جديداً إلى سلسلة الأعمال الأدبية للكبرى ، كما يساعد في تحول هذه المعايير على مدار التاريخ . والأهم من ذلك أن هذه الفرضية تسمح بعملية التمييز بين " التأويلات الاعتباطية وتلك التأويلات التي حظيت بنوع من الإجماع " بين القراء والنقاد والدوائر الأدبية المختلفة . (نحو فهم جمالي ، ص : ١٤٨) .

في هذا السياق صاغ يونس تعبير " أفق التوقعات " ليقدر أسس عملية الاستقبال الأدبي حيث تتحدد قيمة أي نص بالاستناد إلى المسافة التي تقوم بينه وبين " أفق التوقعات " .

يذكرنا مصطلح " أفق التوقعات " بتعبير " اندماج الأفاق " الذي صاغه أستاذ يونس ، هانز جورج غادامر ، وفسر استناداً إليه عمليات فهم الماضي والآخر ، إذ بدلاً من الحديث عن الفهم كحقيقة موضوعية يرى غادامر أن الفهم لا يتحقق إلا من خلال تكييف المعنى وتساوية الخلاف في وجهات النظر . إن عملية القراءة ، حسب غادامر ، هي نوع من تجسير الفجوة بين الماضي والحاضر ؛ ونحن إذ نمارس فعل القراءة في الحاضر لا نستطيع التخلص من الأفكار الجاهزة والتحييزات المستقرة في ثقافتنا . ولكننا مع ذلك نستطيع في هذا الأفق المحدود تاريخياً أن نتوصل إلى بعض الفهم الذي يمكننا من إلقاء بعض الضوء على النصوص القديمة . وفي أثناء عملية الفهم هذه قد يحصل نوع من الاندماج بين " أفق توقعاتنا " وأفاق كتابة الماضي وقراءته .

ومع أن يونس يحاول ، في فهمه علاقة العمل الأدبي بالمتلقي ، أن يفسر الطبيعة المتغيرة لمعنى العمل الأدبي ، إلا أن تأثيرات غادامر ومدرسته التأويلية ، التي تشدد على أن المعنى لا يتحقق إلا عبر علاقة مجاورة أو من خلال المصادفة ، واضحة في عمله . لكن الاختلاف بين غادامر ويونس يكمن في طبيعة مشروع يونس . إنه لا يعنى بالتركيز على المؤلف ، أو النص ، أو التأثيرات الأدبية بل على عملية تلقي النص بدءاً من كتابته وانتهاء بعملية تأويله من قبل القارئ أو مجموعة القراء في الوقت الحاضر . ليس النص ، في هذه الحالة ، وجوداً موضوعياً محاطاً بعدد غير محدود من التأويلات التي تشكل ظلالاً شبيهة له ، بل إن هوية هذا النص لا تتحقق إلا في أفق عملية استقباله ، ومن خلال عملية التأويل الجماعي لأجيال متتالية من القراء .

يقول ياكوس في مقالته الشهيرة " التاريخ الأدبي بوصفه تحدياً
للنظرية الأدبية " (١٩٧٠):

" لا تستند تاريخية الأدب إلى مؤسسة " الحقائق الأدبية " (...)
بل إلى التجارب السابقة للقراء مع العمل الأدبي " .

يشير العمل الأدبي ، بهذا المعنى ، أصداء مختلفة لدى القراء ،
ومن ثم يحرر نفسه من مادية الكلام ويحقق وجوده في العالم المعاصر .
ومن هنا فإن تاريخ الأدب يتشكل من عملية التلقي والإنتاج الجمالي على
صعيد القارئ والناقد والمؤلف ، في سيرة إنتاجه الأدبي . إن النص
يقدم حواراً لا ينقطع بين الماضي والحاضر حيث يتم فهم الماضي
واستقباله من خلال الأفق الثقافي للحاضر . ولكي يصبح فهم الماضي
ممكناً يطالب ياكوس بنوع من " اندماج الأفاق " لتوحيد الماضي
والحاضر .

إن ياكوس يوضح العمل الأدبي في " أفقه " التاريخي ، وفي
سياق المعاني الثقافية التي سبق إنتاجها ، ثم يعمل على تفحص العلاقات
المتغيرة بين هذه المعاني و " الأفاق " المتغيرة لقراء العمل التاريخيين
وهذه الناقد الألماني الراحل ، من هذا الاختيار ، هو بحث نوع جديد من
التاريخ الأدبي الذي لا يركز على المؤلفين والتأثيرات والتيارات الأدبية ،
بل على تأويلات الأدب في لحظات " استقباله " التاريخية . وحسب نظرية
ياكوس فإن الأعمال الأدبية لا تبقى ثابتة ، في الوقت الذي تتغير
التأويلات ، بل إن النصوص والتقاليد الأدبية نفسها تتغير استناداً إلى "
الأفاق " التاريخية التي تستقبل ضمنها .

لكن كيف يمكن للعمل الأدبي الجديد ، الذي يفتك القواعد
المستقرة المعروفة لدى القراء ، أن يقدم نفسه ؟

يرى هانز روبرت ياكوس أن العمل الأدبي الجديد لا يقدم نفسه

للقارئ بوصفه جديداً تماماً، إنه يعرض نفسه على القارئ من خلال الإشارات الصريحة والمقتعة ، والتلميحات الضمنية والخصائص المألوفة بالنسبة للقارئ ؛ موقفاً بذلك بعض الذكريات في نفسه جاعلاً إياه يتوقع شكل بداية العمل ونهايته ، حيث يعمل في هذه الحالة على مخالفة توقعات القارئ أو إعادة توجيهه ، على مدار النص ، أو إيقاظ حس المفارقة فيه ، بحيث يكون باستطاعة الكاتب أن يتوقع على هذه التوقعات أو يقوم بتغييرها أو تصحيحها أو إعادة إنتاجها . كل ذلك يحدث استناداً إلى القواعد والقوانين الخاصة بالنوع أو بالشكل الأدبي للنص لكي يحدث ، ما يسميه ياوس " تغيراً في آفاق التوقعات " . وهو يخالف بذلك جماعة سوسولوجيا الأدب الذين يعتقدون أن الكاتب موثق إلى جمهور قرائه ، إلى الوسط الذي يوجد فيه ، وإلى الآراء والإيديولوجية السائدة في زمنه بحيث يتوجب عليه أن ينتج كتاباً يوافق " توقعات قرائه " ، ويقدم لهم الصورة التي يحبون أن يروها لأنفسهم

إن هذا النوع من الحتمية الوضعية مرفوض من قبل ياوس ، وهو من خلال تفسيره كيفية دخول الأعمال الجديدة ، التي تنتهك " توقعات " القراء وكيفية استقبالهم للأعمال الأدبية ، في السلسلة الأدبية ، يفسر عملية التطور الأدبي وتطور الأشكال وتغيرات النوع .

- ٢ -

أثارت مقالة هانز روبرت ياوس " التاريخ الأدبي بوصفه تحدياً للنظرية الأدبية " ردود فعل كثيرة في ألمانيا . وقد واصل الناقد الألماني الغربي ، بتأثير ردود الفعل هذه ، الدفاع عن تصورات النظرية التي طرحها في مقالته الشهيرة . ولكنه في الوقت نفسه قام بتعديل هذه التصورات منذ سنوات المبعينات أكثر من مرة ، في معاركه النقدية مع

ممثلي مدرسة فرانكفورت ، ونخص بالذكر هنا انتقاداته لعسل ثيودور ادورنو ، أو رده على النقاد الذين ينتمون إلى جمهورية ألمانيا الديمقراطية سابقاً .

إن ثيودور ادورنو إذ يبحث ، في كتابه " نظرية علم الجمال " (وقد نشر بعد وفاته) معنى الثيمات الأساسية في علم الجمال - استقلالية العسل الأدبي ، والعسل الأدبي بوصفه ظاهرة اجتماعية - تاريخية ، والجمال المشترك بين الطبيعة والفن - يشدد على دور علم الجمال الفلسفي في فهم طبيعة الفن الحدائي ، الذي يصير على النفي السلبي للمجتمع كنوع من النقد الاجتماعي والكفاح ضد التكيف الاجتماعي والسلبية اللاعقلانية التي سادت في الغرب بعد الحرب العالمية الثانية . وهكذا فإن الفن العظيم بالنسبة لادورنو هو بمثابة المرولة التاريخية - الفلسفية التي تضيء جوانب من الواقع الاجتماعي ولكنها تنكره وتوجه أشد الانتقاد له في الوقت نفسه . إنه ، بهذا المعنى ، ينكر أي دور تغيير مباشر للفن في المجتمع .

يعارض ياكوبس نظرية ادورنو قائلاً إن بإمكان الأدب والفن أن يلعب دوراً تقدماً في المجتمع ، وينتقد النظرة النخبوية للفن ومفهوم استقلالية العسل الأدبي ، والتجربة الجمالية نفسها ، والمتعة المتضمنة في التواصل بين العسل الأدبي أو الفني . وهو يقوم من ثم باستبدال مصطلحه ، الأثير على نفسه ، " أفق التوقعات " بتعبير " التجربة الجمالية " بوصفها المتعة الذاتية التي يحصل عليها المرء من خلال التواصل مع متعة جمالية أخرى .

لقد تعرضت نظرية " التلقي " لهجوم عنيف من قبل عدد من نقاد ألمانيا الديمقراطية في أوائل السبعينات حيث عدوها نتيجة منطقية لرفض مدرسة " التلقي " ، الألمانية الغربية ، الإقرار بتشخيص الماركسية تناقضات المجتمع البرجوازي . وقد اختار هؤلاء هانز روبرت ياكوبس

لتوجيه الانتقادات عنيفة لصله ، بسبب محاولته تطعيم نظريته في الدراسة الأدبية بمفهوم ذاتي غير ماركسي للتاريخ ، ومن بين أبرز نقاد جمهورية ألمانيا الديمقراطية (سابقاً) روبرت فايتمان الذي يؤكد في كتابه " البنية والمجتمع في التاريخ الأدبي " (١٩٧٦) أن عمل يابوس يقع أسير مذهب الذاتانية الخالصة عندما يعتقد أن وعي القراء الأفراد هو الذي يحدد التاريخ بصورة نهائية . كما أنه ينتقد يابوس قائلًا إنه لا يزودنا بأية معايير نستند إليها لتقييم النص أو عملية التلقي والحكم عليهما .

بسبب هذه الانتقادات لطبيعة فهم يابوس للعملية المثلثة الأطراف، المنتج الأدبي - النص - المتلقي ، أدرك يابوس وجوه التقصير في نظريته فتحول من التشديد على عملية التلقي إلى التشديد على التجربة الجمالية .

لقد أصبحت اهتمامات هائز روبرت يابوس ، في فترة السبعينات، ذات طبيعة تأويلية خالصة ، وأصبح تعبير " التجربة الجمالية " يتردد بصورة مستمرة في معظم كتاباته ، حتى إن كتابه الأساسي الذي أصدره بالألمانية عام ١٩٧٧ حمل عنوان " التجربة الجمالية ونظرية التأويل الأدبي " (وهو يضم مقالة بالعنوان نفسه كان أصدرها عام ١٩٧٢) . في هذا الكتاب يميز يابوس بين أنواع ثلاثة من التجربة : إنتاج الممارسة الجمالية ، وعملية التلقي ، والعملية التواصلية (التي تحقق عملية التطهير ، مما يذكر بالفهم الأرسطي لوظيفة العمل الأدبي). ويمكن القول إن النوع الثالث من أنواع التجربة ، ممثلًا بالعملية التواصلية ، يحتل في هذه المرحلة من مراحل تفكير يابوس بؤرة مركزية ، وهو يعرفه بأنه " متعة المشاعر التي يحركها الكلام أو الشعر الذي يستطيع أن يحدث تغييراً في المعتقد ، ويؤدي في الوقت نفسه إلى تحرير عقل السامع أو المشاهد " بهذا المعنى فإن التجربة الجمالية تحقق ثلاث وظائف في

المجتمع : فهي تصل على إيجاد المعايير والقيم ، أو إنها تبقى على المعايير السائدة في المجتمع ، أو ترفض التكيف مع هذه المعايير السائدة .

بناءً على هذا التصور النظري الجديد للعلاقة بين النص والقارئ يرى يابوس أن هناك خمسة أتماط من التفاعل بين العمل الأدبي وكيفية تلقيه : وهي علاقات التداعي ، والإعجاب ، والتعاطف ، والتنطهير ، والإحساس بالمفارقة . ومن ثمّ فإنّه يوفر نموذجاً شاملاً لفهم العلاقة بين علم الجمال وعملية استقبال الأعمال الأدبية ، متوجاً بذلك نظريته في التلقي التي ركزت في البداية على بنية " توقّعات " القراء وانتهت إلى التشديد على معنى للتجربة الجمالية ووظائفها المتحققة من خلال عملية القراءة .



* توفي هانز روبرت ياكس في منتصف العام الماضي ، وهو من أعلام التلقي الأكاديمية ، ويشكل مع زميله وولفغانغ آيسر أشهر عضوين في هذه الجماعة التي ترعرت في رحاب جامعة كونستانس الأكاديمية .

المصادر والمراجع التي استعملتها القراءة :

Hans Robert Jans, Toward an Aesthetic of Reception, Brighton : Harvester, 1982. - ١

Hans Robert Jans, Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics, Minneapolis: University of Minnesota press, 1982. - ٢

Mikhail Groden and Martin Kreiswirth (eds), The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism, Baltimore: Johns Hopkins University press, 1994. - ٣

K. M. Newton, Interpreting the Text, New York: Harvester, 1990. - ٤



على أحدهم
الفيلسوف العالم الأديب

عبد العزيز السوقي

● استوحيت هذا العنوان من كلمة

للعقاد في مقدمته لكتاب علي أدهم

"صقر قريش" يقول فيها : " إنه

رجل يدرس التاريخ بنظر الفيلسوف،

ورؤية العالم وحماسة الأدب " .

وبذلك خرجت من الحيرة التي اعترتني وأنا أحاول أن أحدد المحور الذي

أتناول من خلاله هذا البحر الخضم ، فلا شك أن علي أدهم ضربٌ يسهم

والمر في كل المجالات الفكرية والثقافية . في الأدب والفلسفة والتاريخ

وتراجم الأبطال والترجمة من اللغة الإنجليزية ، فهو قمة سامقة من ذلك

الجيل الموموعي الرائد الذي مهد الطريق للأجيال ، وسار فوق الصخور

والأشواك ، وقرب منابع الثقافة الأوروبية لأبناء الأمة العربية .

ثم هو رجلٌ عصاميٌّ - مثل العقاد - لم يعتمد في ثقافته على

معهد علمي ، أتاح له تعليمًا منتظمًا ، أو منحه لقباً علمياً ، ولكنه عَمَّ

نفسه بنفسه ، وشق طريقه بين الصخور والأشواك ، والتزم في ذلك

منهجاً صارماً قاسياً حصل من خلاله علماً غزيراً ، وفكراً متنوعاً ،

وثقافة واسعة حتى صار قمة من أكبر قممنا الثقافية .

وامتاز علي أدهم على هؤلاء العصاميين - الذين كوّنوا

أنفسهم - بميزة هامة ، كانت خريّة أن تدفع به إلى دنيا الخمول ومجاهل

النسيان ، هي اجتنابه للحياة السياسية وصراع الأحزاب . وتنافس

الزعامات . ولا شك أن هذا المعترك السياسي أسهم في إضفاء الشهرة

والذيع والتألق على كثير من أعلامنا من أمثال العقاد وطه حسين

وهيكل ومصطفى عبدالرازق ولطفي السيد وغيرهم ، من الأعلام الذين

اعتكروا مع الحياة الحزبية ، ونالوا خيرها واکتسوا بمرها ؛ وركبوا

أمواجها العاتية .

فتألق علي أدهم ، بين أبناء جيله ، دون استناد إلى لقب علمي أو إشارة حزبية ، أو اعتماد على جاه عائلي - أمر يؤكد أن الإيمان يمكن من خلال مواهبه الذاتية وكده وكده في تحصيل العلم والثقافة والفكر ، أن يتربع على عرش الفكر والأدب والثقافة .

• • •

نستطيع أن نضع علي أدهم بين أكبر المؤرخين ، فقد أرخ الرجل للحضارة الإسلامية ودرس أعلامها وفي كتابه " بعض مؤرخي الإسلام " تناول نشأة التاريخ عند المسلمين ، ووقف عند " الطبري " المؤرخ والمحدث . وبين إنجازاته في هذا المجال وإسهامه في كتابة التاريخ . وفعل ذلك مع ابن عبد ربه الذي سماه المؤرخ الأريب ، وتناول " المسعودي أو المؤرخ الجغرافي " وكتب عن " أبي حيان التوحيدي وابن حيان الأندلسي . أو المؤرخان للكاتبان " .

كما تناول بالدرس والتحليل " الإمام ابن حزم أو المؤرخ الأريب " . كما كتب عن " الفتح بن خافان أو المؤرخ الفنان " و " ابن بسام أو مؤرخ الأديب " و " الطرطوشي أو المؤرخ السياسي " وتناول " عبد الواحد المراكشي أو أحد مؤرخي الدول " وكتب بإفاضة عن " ياقوت الحموي أو المؤرخ الجامع " و " أبو الحسن النباهي أو المؤرخ الفقيه " و " المقرئ أو المؤرخ الذوقية " وكتب فصلاً عن " بعض الشعراء المؤرخين " .

هؤلاء المؤرخون ضممهم كتابه " بعض مؤرخي الإسلام " ^(١) وهو كما يحدثنا عن منهجه في كتابة هذه الفصول بأنه " تناول مؤرخين عاشوا وكتبوا في ظلال الحضارة الإسلامية " وقد قرأت لهم ، وأنست بقرئهم ، واستروحت إلى أحاديثهم ، وطالت صحبتي لهم ، على تباعد أوطانهم ، وتفاوت عصورهم ، واختلاف مذاهبهم " ^(٢) فدفعه ذلك إلى

قراءة ما كتب عن هؤلاء المؤرخين والتعرف على مؤلفاتهم ونشأتهم وملابس حياتهم " ولم يقض من إعجابي بهم وتقديري لهم ، ما تبينته في كتبهم من وجوه النقص ، ودواعي القصور ، وذلك لأنني أعرف صعوبة الكتابة التاريخية ، وحاجتها إلى المواهب المتعددة والمزايا النادرة ، والمؤرخ المثالي يجمع بين دقة ملاحظة العالم ونزاهته ، وبداهة الفنان وألمعيته ، وزكاته الفيلسوف وبعد غوره ، ولذلك لم يظهر كبار المؤرخين في مختلف الحضارات إلا في أوقات النضج والاكتمال^(٣).

والحق أن الأستاذ علي أدهم قد امتزج وعيه التاريخي الدقيق بحسه الأدبي العميق ، وتشكل من هذين المصدرين مزاجه الفكري الخاص وأصبح مؤرخاً عظيماً ، حول أحداث التاريخ ووقائعها وشخصياته، إلى مادة أدبية خصبة ملهمة مثيرة ، دون أن يجور على وقائع التاريخ وأحداثه . وقد ألهمته تلك الطبيعة الفنية المواتية أن يلف ولفات طويلة عند :

- فلسفة التاريخ .
- والنقد الأدبي .
- وعلم الجمال .
- والتاريخ للحركات السرية .

وأن يحول كل هذه المجالات إلى صور فنية مشرقة ولوحات من الجمال تثير الغبطة والجذل الروحي في أنفس قارئها .

من أجل ذلك نؤكد أن علي أدهم أديب . أدب كل المجالات التي تحرك فيها . ويمكن أن نلتصم تطبيق أصوله النظرية في مجال النقد الأدبي والتاريخ وفلسفته ، وعلم الجمال في كتابه " فصول في الأديب والنقد والتاريخ " حيث تحدث في هذا الكتاب عن " الحجاج الثقافي

وسقوط الدولة الأموية " و" العقل والحدس " و" الذوق الأدبي في حياة الناس " و" النقد والمذهب التعبيري " و" توين ومذهبه في النقد " ومواطن الجمال في الطبيعة " و" العالم النفسي يُنْج " وتحسن في هذا الكتاب بتعاقب الفلسفة بالتاريخ وعلم الجمال بالنقد الأدبي ، في صور مرهقة غزيرة الإحياء باللغة الجمال والرؤاء .

ولعلي أدهم ولغ بالنفوذ إلى أعماق النفس الإنسانية ، والتعرف على منحنياتها ، وخفاياها ، ولذلك تكشفت له الجوانب الخفية في أطواء الشخصيات الإنسانية ، وأدرك الصراع النفسي ، والعراك العقلي الذي يدور بين الشخصيات التي يتناولها ، بعد أن طواهم التميزان ، وأصبحوا في ذمة التاريخ . ويعيد صور العصر الذي عاشوا فيه وعبقه الفني وعطوره النافذة فهو يرسم صورة العصر وفي إطارها ملامح الشخصية التي يورخ لها أو يتناولها . بأسلوب نضير خصب قادر مُمكن ، ولذلك يستمتع بما يكتب قبل أن يستمتع القراءة ، لأنه يقيم الشخصيات التي يتناولها ، ويحيث معها عصرها ولامح حياتها . ويتكشف تحولاتها المختلفة وسلوكها مع أنداها ، وقد مكّنه ذلك من التعرف على " تلامي الأكلاء " من الشخصيات الفذة التي دخلت التاريخ واحتلت فيه مكاناً ملحوظاً . ووقف على طرافة شخصياتهم من خلال " تخير بعض المواقف الخاصة البارزة في حياتهم ، وطائفة من الحوادث المعينة التي اتبأتهم ، وأظهرت مُدَحِر قوتهم ، وكامن ملكاتهم . وتوضيح أثر احتكاكهم بشخصيات أخرى تماثلهم في الأقدار والفعولة ، وتساميتهم في الألفة والسموق ، وتخالفتهم في طبيعة الملكات والمواهب ولون المزاج ، وطريقة فهم الحياة ، والنظر إلى الكون ^(٤) .

وهو يرى أن " تلامي الرجال العظماء البارزين ، من الطُرز المختلفة في رحاب التاريخ ، من المشاهد الشائقة والحوادث الكثيرة الدلالة ، وفي بعض الأحيان يكون هذا اللقاء على غير ما كان يتوقع

الإيمان . مما يدل على أن احتمالات الحياة في بعض المواقف تتجاوز تفكيرنا ، وتعجز عن الإحاطة بها ألباننا^(٤).

ومن أجل أن نتعرف على تلاقي هؤلاء الأكفاء هياً لهم المسرح الذي يلتقون على منصته فكتب في البداية فصلاً عن " التاريخ وتلاقي الأكفاء " ثم أخذ يتعرف على هذه الشخصيات ويوضح كيف تلاقى . فعرفنا بالصدفة التي كانت بين (جوتة) و" شلر " و" بين تولستوي وأبسي العلاء " و" بين ابن خلدون وتيمور لنگ " و" بين نابليون وتاليران " وبين مكسيم جوركي ولينين " وغير ذلك من تلاقي الشخصيات التاريخية البارزة المثيرة . وحديثي عن عمل علي أدهم سرد ، ولكنه كان يصور ويشكل ويبرز ويحرك أحداثاً مقصدة بالحياة .

• • •

ولكي يكتب علي أدهم كل هذه الأشياء الخصبة المتنوعة ، كان لابد أن يكون مثقفاً عالماً أديباً مدركاً لطبيعة الحياة .

وقد كان رحمه الله موسوعي الثقافة ملماً بأحداث التاريخ ووقائعها ، ومدركاً إدراكاً واعياً دقيقاً لطبيعة النفوس البشرية وكيف تتصارع في الحياة ، يجمع بين دقة العالم ونزاهته وبداهة الفنان وألمعيته ، وزكاة الفيلسوف وبعد غوره ، وهذه في نظره صفات المؤرخ المثالي . وقد كان رحمه الله مؤرخاً مثالياً وفيلسوفاً مكتمل الفكر والتكوين ، وأديباً ناصع البيان ، عميق التناول ، غزير العطاء .

ولكي نتعرف على كل هذه الجوانب من شخصية علي أدهم لابد من التجول في كتبه ودراساته المتعددة المتنوعة ، ودراساتها والتعريف بها للدلل على شخصية علي أدهم الفيلسوف العالم الأديب ، الذي لم يكن هدفه كما يقول " استخراج العبرة من التاريخ ، وإنما استعان بالتاريخ والتراجم على توسيع آفاق النفس ، والاستكثار من التجارب ، وفهم

حقائق الكون وأسرار الحياة^(٦). وكان يرى " أن استجلاء غوامض الحياة لا يلتصق في أغوار البحار وحدها ، ولا في خوافق السماء وخفايا الأرض فحسب ، وإنما في نفس الإنسان^(٧). من أجل هذا كثر عطاؤه ، وتنوعت كتبه ومقالاته ، وسنكتفي في هذا البحث - بالوقوف عند أهم القضايا التي عرض لها ، وسأكتفي بمجالي الفلسفة والأدب ووعيه العلمي ، والكتب التي أبدعها في هذه المجالات ، ولكن لابد قبل هذا - من الإشارة إلى الكتب التي ألفها على امتداد عمره الطويل المبارك الذي تجاوز الثمانين وأهم كتبه هي :

١ - ثلاثي الإكفاء .

٢ - لماذا يشقى الإنسان .

٣ - ألوان من أدب القرب .

٤ - بين الفلسفة والأدب .

٥ - الاشتراكية والشيوعية .

٦ - صقر قریش عبدالرحمن الداخل .

٧ - منصور الأندلسي .

٨ - المعتمد بن عباد .

٩ - المذاهب السياسية المعاصرة .

١٠ - أبو جعفر المنصور .

١١ - عبدالرحمن الناصر .

١٢ - صور تاريخية .

١٣ - صور أدبية .

١٤ - شخصيات تاريخية .

- ١٥ - تاريخ التاريخ .
 - ١٦ - على هامش الأدب والنقد .
 - ١٧ - الهند والغرب .
 - ١٨ - الشيوعية والاشتراكية .
 - ١٩ - نظرات في الحياة والمجتمع .
 - ٢٠ - الجمعيات السرية .
 - ٢١ - الفوضوية .
 - ٢٢ - بعض مؤرخي الإسلام .
 - ٢٣ - فصول في الأدب والنقد والتاريخ .
 - ٢٤ - متزني .
 - ومن مترجماته :
 - ٢٥ - الخطايا السبع (مجموع قصصية)
 - ٢٦ - رينيه (شاتوبريان) .
 - ٢٧ - أيرانا .
 - ٢٨ - روضات الفردوس .
 - ٢٩ - صديق الشدة .
 - ٣٠ - حقيقة الشيوعية (بالإشتراك مع أمين شاكور وسعيد العريان) .
- وقد صدرت طبعة جديدة - منذ أيام - من كتابه " صور تاريخية"^(٨) . وهذا الكتاب - كما يقول : - رفيع كتاب آخر صدر في عام ١٩٥٨ بعنوان " صور أدبية " . وهذان الكتابان يمثلان صورة علي أدهم المؤرخ الأديب .

وأكذب نفسي ، لو توهمت أنني في بحث واحد أستطيع أن ألم بكل هذه المؤلفات ، أو أعطي صورة متكاملة عنها ، فهذا مجاله كتاب مترامي الصفحات ، أو كتب متعددة . وحسبي - في هذه الدراسة - أن أتوقف عند قضايا اهتم بها ، أو صور جلاها في هذه المؤلفات الغزيرة .

• • •

ومن أهم هذه القضايا التي حظيت باهتمامه وتوقف عندها طويلاً وتأملها في روية ، قضية العلاقة بين المؤرخ والأديب ، فقد كان بعض العلماء يتصور أن التاريخ علم ولا علاقة له بالأدب الذي يهتم بالتصوير الفني ، ويستخدم أساليب البلاغة المختلفة ، ويلجأ إلى الخيال ، ليؤثر في القاص ويلهمهم ، وبغير من نفوسهم . فالأديب فنان ملهم مثير . أما المؤرخ فهو محقق يحص **القضايا والوقائع** ويقدمها للناس في أسلوب علمي محدد . وبعض الناس يرى أن التاريخ فن قبل كل شيء . ورأى علي أدهم أنه لا تنافس بين الرأيين ، فلا مانع من أن يكون المؤرخ أديباً ، والأديب مؤرخاً ، بل لا مانع من أن يكون الإنسان الواحد أديباً ومؤرخاً في الوقت نفسه . ولقد كان علي أدهم هو ذلك الإنسان " المؤرخ الأديب " . ولذلك اهتم بتأصيل هذه العلاقة بين الأدب والتاريخ . فهو يرى أن " علاقة التاريخ بالأدب والفن علاقة قديمة وحميمة ، والقراءة بينهما قرابة جدّ دائية ، بل هما توأمان ، حياتهما وازدهارهما في الاقتراب والاتصال ، وفي تباعدهما وتناكرهما ، ما يعطل نموها ، وما قد يقضي عليهما معاً " (٩) .

ويرى " أن للتاريخ يأخذ بطرفي العلم والفن . ففي جنع الحقائق ، واختبارها وعرضها على محك البحث ، يتبع المؤرخ مناهج العلم وطرائق المنطق ، ولكنه في توضيح هذه الحقائق التاريخية ، وتفسيرها ، لا مندوحة له عن اتباع أساليب الفن ومذاهب الأدب " (١٠) .

وإذا كان الأديب يثير خيال القارئ ويؤثر في نفسه ، فإن المؤرخ الأديب يصنع هذا الصنيع ، فما بالك إذا كان المؤرخ أديباً كذلك . ولا شك - كما يقول علي أدهم - " أن التاريخ المعروض عرضاً أدبياً فنياً ، يبعد مدى التفكير ، ويوسع الخيال ، ويخرجنا من قيود الحاضر وسدوده ، ويطلعنا على دنى أخرى مختلفة عن العالم الذي ألفناه ، وكندا لطول الألفة أن نعلمه وننتطح إلى سواء ^(١١) .

وتتصل بهذه القضية قضية أخرى تتصل بتواضع العلماء ، وهي قضية الحسم العلمي فبعض العلماء يرى أن الرأي الذي يقوله - مادام قد توصل إليه بطرق علمية - هو الرأي الصواب خاصة إذا كان يحكم من خلاله على الحوادث والشخصيات ، ولكن علي أدهم - برحمة الله - كان على غزارة علمه وسعة اطلاعه ومداد رأيه وعمق تأمله ونفوذ فكره ، يرى أن أحكامه " ليست بضرورة الحال أحكاماً نهائية ، لأن الإنسان يصدر أمثاله ، وهو متأثر بمزاجه الخاص ، وجهة نظر العصر الذي يعيش فيه ، ومعتقدات البيئة التي نشأ بها ، وأحوالها بوجه عام ، وكلما حاول الإنسان الخلاص من هذه المؤثرات ؛ كان ذلك أجدى على البحث التاريخي ، وأدعى إلى الاقتراب من الحقيقة التاريخية ^(١٢) .

• • •

ومن أهم القضايا التي كانت تشغله " رسالة الأديب " فالكاتب في رأيه قوة اجتماعية هائلة وتأثيره أقوى من تأثير معلمي المدارس وأساتذة الجامعات . وقدرته على التوجيه والتأثير بعيدة المدى ، ولذلك لابد أن يهتم بتدعيم القيم الرفيعة والجوانب الأخلاقية ، والنواحي الروحية ، والكاتب برهافة حسه وسحر ببلته ، وتفكيره الواضح ومنطقه المتناسك ، يستطيع أن يوجه أبصارنا ، ويلهمنا الرشد ، ويسدد خطواتنا.

• • •

ومن القضايا التي تناولها " قضية الغموض في التعبير " فالغموض قد يكون مصدره الرغبة في التضليل والادعاء ، أو محاولة ستر الأغراض المقصودة لتفاهتها ، وقلة غناها أو الخوف من إذاعتها ، وقد يكون سببه قصور التعبير ، وعجز الأداء ، وعدم تمكن الناشئين من الفن الذي يعالجونه ، وقد يكون سببه عمق الفكرة أو طرافتها ، أو تعصُّبها على التعبير الواضح ، وتأبيها على المنطق المفهوم^(١٣).

• • •

ومن القضايا التي تناولها علي أدهم في المجال الأدبي ، قضية هل الأدب للمتعة والتسلية ، أو هو للتفكير والتقدير ؟ هل هو لإثارة العواطف والخيال . أو لإنشاء العقل والتفكير ؟ وقد تناول هذه القضية تناولاً فنياً من خلال ترجمة مجموعة قصص قصيرة عن الآداب الأوروبية بعنوان الخطايا المبع ، افقار فيها مجموعة من القصص لا تخلو كل قصة منها من فكرة فلسفية أو وصف حقيقة نفسية ، ثم هي تمزج بين الفكرة والصورة امتزاج الروح بالجسد حتى خرجت إلى القراء جامعة بين لذة الفكرة ومتعة الإحساس .

• • •

ومن القضايا الفلسفية التي تناولها في كتابه " فصول في الأدب والنقد والتاريخ " قضية الحدس والعقل وكيف أنهما طريقان للمعرفة . وقد حاول في هذه القضية ، عرض كل الأفكار والآراء التي تناولتها منذ أقدم العصور ، وبين الخلافات حولها بين القدماء والفلاسفة والمفكرين^(١٤).

كما كتب موضوعاً بعنوان " مواطن الجمال في الطبيعة " ^(١٥)، أتاح له أن يناقش فلسفة الجمال " التي تدور حول تصور الجمال في

أوسع معانيه وأكثرها شمولاً ، وهي ليست مقصورة على الجمال وحده ، وإنما تشمل كذلك الجميل والمضحك والمحزن ، والجميل والرائع والحسن والرائق والمقبول ، والرهيب والمفزع والبشع ، لأن جميع هذه الأنوان ، تعد جميلة مادامت تثير في نفوسنا مشاعر حسنة خالصة صافية .

فلسفة الجمال إذن تتناول التجربة الجمالية في هذا النطاق الواسع ^(١٦).

ثم تحدث بعد ذلك عن جمال الطبيعة " مثل منظر الغابة بأدوارها الباسقة ، وغدرانها المترققة وأسراب طيورها ، أو منظر البحر الرجراج بأمواجه وسفنه وشواطئه الصخرية ، أو جمال الزهرة أو الطاووس بريشه الباهر الأنوان ^(١٧) . وأشار إلى جمال اللون وتوازن الأنوان ، وهل الجمال في الطبيعة ذاتي أو موضوعي . وهل الجمال خاصة من خواص العقل ، وأن العقل يعكسها على الأشياء ويعزوها إليها ، أو أن الجمال كامن في الأشياء ذاتها ، فصورة الورد الحقيقية مرتبطة بالورد في ذاتها وليست مجموعها من تصور خيالنا ^(١٨) .

وينتهي إلى أن الجمال " قائم على امتزاج الفكرة بالصورة البادية للعيان وهذا لا يحدث إلا في العقل البشري . وهو امتزاج حافل بالعوامل النفسية والتصورات الفكرية . فنحن نرى في الصخرة الشاهقة مقابلة بين ضعفنا وقوة الطبيعة ، ولذا نستشعر روعتها . ونرى في منظر الغابة الجميلة مقابلة بين الهدوء الشامل ورغباتنا الجرار الثائرة ، فنستشعر الجمال ، وأمثال هذه التصورات غير موجودة في الصخرة ولا في الغابة ولا في الورد الناضرة ^(١٩) .

وينتهي إلى أن الجمال الطبيعي " موضوعي وذاتي معاً بالرغم من قول الشاعر الكبير " كولردج " في ساعة من ساعات انقباضه وحزنه: إنما نتلقى ما نعطيه . والطبيعة لا تعيش إلا في حياتنا ، ونحن نكسوها ثياب الغم ، ونضفي عليها الأبرار ، ومن الروح تنبعث سحابة مستضيئة مشرقة تطوي الكون في غلاتها ^(٢٠) .

وتناول علي أدهم " الذوق الأدبي " وهو عنده " مكون من عنصرين ، حساسية طبيعية متفوقة وشعور بالأحوال الجمالية للأشياء ، ثم معرفة صحيحة بالأعمال الفنية وملاساتها تمكن من الموازنة بينها والمفاضلة بين مزاياها ومحاسنها ^(٢١) .

" وحينما يجمع الناقد بين هذه المزايا الطبيعية والاطلاع الواسع والمعرفة الدقيقة ، يتفوق على غيره من الناس بما في طبيعته ، وبما اكتسبه من الخبرة وإدانة البحث والاطلاع والمقابلة والموازنة ، ومن ذلك يتكون الذوق الأدبي والإدراك الفني ، في أسمى معانيه وأقوى مظاهره ^(٢٢) .

وفي النقد الأدبي أسهم بجهود كبيرة ، وأرسى معالمه وتناول أهم مذاهبه وأعلامه فكتب عن النقد العلمي والنقد التأثري ، والنقد والمذهب التعبيري ، وتبين ومذهبه في النقد ، وماتت بيف وطريقته في النقد ، وتوماس كارلايل والنقد الأدبي . وسيمسناجران والنقد الأدبي وأرنولد ووظيفة النقد . ثم قال :

لابد " أن يقوم النقد على أساس المعرفة الدقيقة والاطلاع الشامل والمراجعة والتحصيل ، وأن تضفي جواثبه لمعات الأفكار العادلة المتزنة ، ويبدو فيه الإصناف ، ويخلو من البدوات الشاذة ، والأحكام المبتسرة ، والنظرات المسطحية الطائشة ، والنزوات المضللة ، ولكن الإفراط في تحري الأسلوب العلمي ، والتزلم الصرامة الذهنية ، أدى إلى ظهور النقد التأثري ، الذي مثله في الأديب الفرنسي أقوى تمثيل الكاتبان القديران ، أناتول فرانس وجيل ليمتر ^(٢٣) .

• • •

وهكذا جال علي أدهم في ميدان الأديب والنقد جولات متعددة أخضعها لعقله الناقد الصارم وقليه الحساس ، وخياله المخلق فجاءت

كتاباتهِ في هذا المجال صوراً نافذة التأثير ناضرة البيان ، تتسم بالجدّة والعنق .

ولعل ذلك يعود إلى ثقافته الواسعة وإطلاعه الدائم على أحدث النظريات الأدبية والنقدية ، في الشرق والغرب . وقدرته الفالقة ، على التحليل والتعليل والإفادة مما يقرأ وتحويله إلى غذاء ثقافي يرفد عقله وموهبته ، وينمي قدراته العلمية والأدبية والتاريخية .

• • •

وتناول التاريخ بهذا المنهج المتوازن الذي يجمع بين الدقة العلمية ، والنزعة الفنية والعرض الأدبي المرفه . ولذلك ظلت كتاباته التاريخية صوراً ناضرة تحمل حقائق التاريخ ونضارة الفن ، نستمتع بقراءتها ونتعرف على ما فيها من صور ومشاهد وأحداث . وأعتقد أنها ستبقى كذلك على مر الأعوام تثير المتاع في القلوب والعقول .

بطبيعة الحال لا أستطيع أن أعرض في هذا المجال بعض القضايا التاريخية التي تعرّض لها في كتبه المتعددة ، فما أكثر هذه القضايا وأغزرها ، وما أعظم الطريقة التي كان يتناول بها أحداث التاريخ ، وشخصياته ووقالعه حتى صار علماً على مدرسة خاصة في تناول التاريخ وتراجم الأبطال .

وحسبي أن أشير إلى قدرته الباهرة على النفوذ إلى جوهر الشخصيات التاريخية التي كان يتناولها ، والتفتيش في أعماقها عن النزعات المستكنة والرغبات الخفية والأهواء والنزوات ، وتحليل كل ذلك وتعليله وكشفه وتفسيره ووضعها إلى جوانب القوة والمجد . وبذلك تحولت صور التاريخ التي يتناولها ، وترجماته للأبطال إلى لوحات رائعة للفن والفكر والبطولة ، ومن هنا تجيء صعوبة تلخيصها ، أو عرض صور منتزعة من سياقها الفني والجمالي .

ولست أدري لماذا أحسن أنني أقرأ وصفاً لبعض سجايا علي أدهم وهو يَقُومُ حياة عبدالرحمن الداخل في الفصل الأخير من كتابه "سفر قريش". يقول "عبدالرحمن الداخل من الأشخاص الذين فرضوا إرادتهم على عصرهم ، وصيغوه بلونهم ، وصقلوه بصقلاتهم ، ولم يكن عبدالرحمن صاحب سحر ، ولا ذا معجزات ، وإنما كان رجلاً جلد الجوارح ، مشعر الأعصاب ، دالم التثمير والكدح ، نحو النصر ، ... يستخرجه من هذه الأرض العجوز ... وهو في مضائه كالعوامل الطبيعية في صمتها وحتمها ... يمضي في طريقه قدماً ، عذماً بغايته ، عارفاً بوسائله ، لا تتازعه الوسوس ، ولا تضل حكمه الترهات ، ولا بتحيف رؤية الأسراع ، يقدم الرأي على الشجاعة ويرسم الخطة قبل الإقدام".

لا أريد أن أقول إن صفات المرحوم علي أدهم تطابق هذه الصفات ، ولكن لا أشك أن فيه بعض المجايا التي يضيفها على عبدالرحمن الداخل .

والمأمل في هذا النص الذي نقلته يدرك كيف كان علي أدهم يتناول التاريخ ويدرسه "بنظر الفيلسوف ، ورؤية العالم وحماسة الأديب".

الهوامش

- (١) من التاريخ ٣ - مكتبة نهضة مصر .
- (٢) المصدر السابق ص ٢ .
- (٣) المصدر السابق ص ١ .
- (٤) علي أدوم - ثلاثي الأكلاد ص ٣ (دار المعارف ١٩٧٧)
- (٥) السابق ص ٧
- (٦) علي أدوم : ثلاثي الأكلاد ص ٧٤ .
- (٧) السابق والمصنعة ٢٢١ الهيئة العامة لتصور الثقافة بدون تاريخ .
- (٨) علي أدوم : صور تاريخية ص ٣ .
- (٩) المصدر السابق والمصنعة
- (١٠) السابق ٤ ، ٥
- (١١) السابق ص (٥)
- (١٢) علي أدوم : فصول في الأدب والتدق والتاريخ - هيئة المصرية العامة للكتاب ص ٤ .
- (١٣) فصول في الأدب والتدق والتاريخ ص ٢٥٧
- (١٤) السابق ٣٩
- (١٥) السابق ص ٢١٩ وما بعدها
- (١٦) السابق والمصنعة .
- (١٧) السابق ٢٢٥ .
- (١٨) السابق ص ٢٢٩ .
- (١٩) السابق والمصنعة
- (٢٠) السابق ص ٢٣٠ .
- (٢١) السابق ١١١ .
- (٢٢) السابق ١١٠ .
- (٢٣) المصدر السابق ١٤٥



المسائل الخلافية في كتاب
«النصر الفكاكي في دهر النبوة»

محمد صالح بن عمر

تفضلت مجلة " علامات في النقد "

في جزئها السادس والعشرين من

مجلدها السابع الصادر في شعبان

١٤١٨ الموافق لذيح الحجة ١٩٩٧

بنشر مقال للأستاذ ثامر الغزي قدّم

فيه - مشكوراً - كتابي الموسوم

بـ " النص الفكاهي في درس النحو " (نشر الشركة التونسية للنشر

وتنمية فنون الرسم - تونس ١٩٩٥ ، ٢٠٢ ص) .

وإني إذ ارتحت لجدية المقال ووفائه بأهم شروط التقديم العلمي وهي

تحديد أهداف الكتاب وعرض **محاورة** الكبرى والوقوف عند أهم

الإشكاليات المعالجة فيه بأسلوب رصين اتّحى سمات الموضوعية مع

جرأة في النقد وتركيز العناية على إثارة للقضايا الجوهرية قد لاح لي

فيه شيء من التقصير في معالجة بعض المسائل العلمية . ومرد ذلك في

نظري ، إلى متابعة الكاتب ، دون تمحيص ، للإجاء السائد في تناولها

داخل الجامعة التونسية مع عدم الاطلاع الكافي عليها في مصادر النحو

العربي ومراجع البحث اللساني الحديث .

ويمكن حصر محاور الانتقاد التي اشتملت عليها محاولته

التقويمية في ملاحظتين ذواتي طابع بيداغوجي وتنبع مسائل علمية .

ففيما يخصّ الملاحظتين البيداغوجيتين أبدى الكاتب استنقاله

لمقدمة الكتاب لأنها " تذكره " - على حد قوله - " بتعامل المرشد

البيداغوجي مع المدرسين المبتدئين " . وأي خطر في أن يوجد بالجامعة

- يا أستاذ ثامر - مدرسون مبتدئون ؟ إنما الخطر كل الخطر أن يوجد

فيها مبتدئون يتقمصون لباس الطماء قبل الألوان ويصنّون آذانهم عن

النصيحة . وفي السياق نفسه قرّر صاحب المقال أنّ الفصل الأول الذي عرضت فيه الإطار التاريخي للمدرسة التونسية " غير ذي وجهة وغير وظيفي " و" كأن دوره الأساسي تقريظ عدد من أساتذتنا بالجامعة التونسية " . ولعلّه نسي أنّ كل المدارس العلمية في العالم قديماً وحديثاً يقترن ذكرها بأسماء مؤسسيها وبما قدّموه من إضافات في الحقول المعرفية التي يبحثون فيها . ومن ثمة فمن حق مؤسسي المدرسة النحوية التونسية أن يعرفوا داخل الجامعة وخارجها خاصة أن بعض المدرسين المبتدئين - وهو ما لا حظناه بأنفسنا - صاروا ينسبون إلى أنفسهم ، ثمار جهود أولئك المؤسسين أو يطمعونها بالزعم أنّها حصيلة عمل جماعي هم طرف فيه .

لما المسائل العلمية التي أثارها صاحب المقال واعترض على مذهبنا في تناولها أو تأويلها فهي التالية :

المسألة الأولى : تصنيف المركبات النحوية :

إن التصنيف العلمي للمركبات النحوية بسيط للغاية . وذلك لوجود أربعة أنواع فقط من تلك المركبات هي المركب الإسنادي والمركب الاسمي والمركب الفعلي والمركب الحرفي . لكن تبني هذا التصنيف في كتاب تعليمي يشير إشكالتين : الأول هو وجوب الفصل في المركب الإسنادي والمركب الشرطي والمركب الموصولي والمركب الحالي بين ما هو اسمي وما هو حرفي . وذلك بإدراج الصنف الأول في قسم المركبات الاسمية والصنف الثاني في قسم المركبات الحرفية . ولا يخفى ما يحدثه مثل هذا الفصل من بلبلة وتشويش في أذهان الطلبة لتعودهم النظر إلى " أبواب " الإسناد والشرط والموصول والحال على أن كل باب منها يمثل وحدة لا انفصام فيها . وهي من الناحية المنطقية كذلك لأن الجنس وإن

كان ينقسم إلى فصول فما تلك الفصول بمنفصلة عنه بل هي أجزاء تسهم مجتمعة في تكوين الكل الذي منها يتألف .

ولهذا السبب آثرنا إفراغ كل مركب يشتمل على نوعين : اسمي وحرفي في باب واحد .

والإشكال الثاني هو أن المركبات النحوية تتفاوت تفاوتاً شديداً من حيث عدد الحالات التي تستعمل فيها . فمنها ما يمثل مادة صالحة لدرس كامل ومنها ما يمكن تقديمه في دقائق معدودات لخلوه من الإشكال مثل المركب بواو المعية والمركب الاسمي بالحال . ولذلك استقر رأينا على جمع هذا النوع الثاني في درس واحد تحت تسمية عامة هي " المركبات الصغرى " وإرجاء القيام بهذا الدرس إلى آخر حصّة من السنة الجامعية حين يكون الطلبة قد ألفوا بالمركبات الأساسية وأدركوا خصوصياتها . وهكذا ترى أن تبويب المركبات لم يخضع للوظائف كما بدا لك بل لبرمجة راعيت فيها أساساً الجانب البيداغوجي لكن مع الحرص على ألا يدخل ذلك أي ضيق على الجانب العلمي .

المسألة الثانية : " التراكيب الأثرية " :

إن مصطلح " التراكيب الأثرية " هو للعلامة عبد الله العائلي^(١) . وهو يعين حقيقة ألبنتها الدراسات للحامية السامية . فالعربية في مرحلة نشوئها الأولى كانت خالية من الفعل وكان يعبر فيها عن الحدث بالمصدر . وهو ما انتبه إليها البصريون قديماً^(٢) وأكدّه علماء الساميات حديثاً^(٣) .

ففي لغة خالية من الفعل لا تكون البنية الصيقة للجملة فعلية كما ذكرت بل اسمية . فإذا كان الاسم الذي يتصدرها جامداً أو صفة طابقت

الجملة الاسمية كما نعرفها اليوم نحو : " ماء بارد " وإذا كان رأسها مصدراً كانت على هيئة مركّب شبه إسنادي لكن تامة نحو : " لبّيك " .

فالمركّبات شبه الإسنادية كانت تقوم مقام جمل تامة ولم تتحوّل إلى مركّبات جزئية إلا بعد ظهور الفعل . والدليل على ذلك استعمالها على هذا النحو في اللغة الأكادية التي وصلتنا كاملة^(١) .

أما اعتمادك أقوال الخليل وسيبويه وابن منظور في تأصيل بعض الكلمات أو في ردّ التراكيب الأثرية إلى تراكيب تامة فلا يعتدّ به لأن أولئك العلماء على علوّ شأنهم وقيمة الأعمال التي قدموها لم يكونوا مؤهلين للبتّ في مسائل تتعلّق بالتأصيل اللغوي ، بحكم جهلهم للأصل الحامي السامي الذي تتحدّر منه العربية .

وهكذا نرى أن رؤية الأستاذ الغزي للنظام الإعرابي في اللغة العربية تجانب الصواب لتغاضيها عن إحدى الخصوصيات الكبرى للغة الضاد وهي السماع الذي لا يقلّ أهمية عن القياس . فإذا غالبنا في التأويل والتقدير بقية إخضاع " الشاذ " للمطرّد وغير المنقّاس للمنقّاس أي بوجه عام الواقع اللغوي للمنطق الصوري وقننا لا محالة في التصفّ والإسقاط وذلك لأنّ اللغة ليست بمنزلة جهاز إلكتروني صممه مهندسون وحدّثوا كل قطعة منه شكلاً ووظيفة إنما هي جهاز طبيعي وضع مكوناته الأولى الأساسية أناس بدائيون ثم تطوّر ذلك الجهاز على مرّ القرون وفي كلّ مرحلة من مراحل نموه يتحاذى القديم والحديث ، المنظّم وغير المنظّم . وهذا ما يجعل وجود ظواهر أثرية في العربية أمراً بديهياً لا يدعو إلى الاستغراب .

فالذي تختلف فيه مع زميلنا الأستاذ الغزي ومن يتبنى رؤيته من زملائنا النحاة الجدد بالجامعة التونسية هو أن العربية لا تخضع بالكلية للمنطق العام بل لها منطقها الداخلي . ولهذا فإن عبارة " شكراً " مثلاً

لا ترد ، في نظرنا ، إلى " أشكرك شكراً " لأنها لا تفيد العبالة في شيء بل إلى جملة فعلية بسيطة هي " أشكرك " . أي أن الأمر يتعلق بتركيب قديم أثري يرجع إلى مرحلة ما قبل ظهور الفعل التي كان يعبر فيها عن الحدث بالمصدر لا بتركيب ناقص ناشئ عن قاتون المجهود الألفي .

ولعل من أروع ما نقرأ في التراث النحوي العربي هذا القول لابن عقيل : " يعمل المصدر عمل الفعل في موضعين أحدهما أن يكون نائب مناب الفعل نحو : " ضرباً زيداً " فـ " زيداً " منصوب بـ " ضرباً " لتباينه مناب " اضرب " (٥) .

المسألة الثالثة : جملة النداء :

إن ردّ النحاة العرب القدامى جملة النداء إلى جملة فعلية نحو : " يا صالح " ← " فادي صالحاً " غير مقبول عقلاً لأن جملة " أنادي صالحاً " لا تشبه تركيبياً جملة " يا صالح " في شيء . فالأولى خبرية لفظاً ومعنى خلافاً لما ذكرته من أنها خبرية لفظاً إنشائية معنى قياماً على جملة " بعثك الدار " وذلك لأن " بعثك " في هذه الجملة بمعنى " خذ " أو " تسلم " مع الإشارة إلى أن الجمل الخبرية لفظاً الإنشائية معنى يجري بها الاستعمال على تلك الهيئة نحو : " رحمك الله " ، على حين أن جملة " أنادي صالحاً " لم يرد استعمالها بمعنى إنشائي في أي نص البتة .

أما اعتبار المدرسة التونسية جملة النداء جملة غير إنشائية فهو مردود لاستحالة وجود كلام تام لا يتحدث فيه صاحبه عن شيء أي خال من الإسناد . فالجملة الندائية هي جملة إنشائية إنشائية . ومعنى حرف النداء فيها هو طلب الانتباه مع مفهوم البعد أو القرب . وقد تطفن النحاة العرب القدامى جزئياً إلى ذلك حين لاحظوا أن حروف النداء تدخل على التنبيه (٦) .

وأقوى دليل على أن " يا " بمعنى " انتبه " هو امتصال فعل الأمر " اصنع " ، اليوم ، أداة للدعاء في أكثر اللهجات العربية .
وكان من الأنسب أن تصنف أدوات النداء مع أسماء الأفعال لا مع الحروف .

أما رفع المنادى أو نصبه - حسب الحالة - فليس بالظاهرة التي تستحق بحثاً وتحصيلاً وذلك لطبيعة هذا التركيب الأثري الذي يرجع إلى المراحل الأولى من نشوء العربية ولم يخضع للنظام الإعرابي المتأخر عنه زمنياً .

المسألة الرابعة : فاعل المصدر القائم مقام الفعل :

اعترض الكاتب على إعرابنا لفظ " الصديق " في الجملة " استخمين نصيح الصديق صديقه " فاعلاً مجروراً بالإضافة مقررراً أنه مضاف إليه لا فاعل ، معتبراً أن الإضافة في هذا المثال إضافة لفظية .

لقد فاتته أولاً أن إضافة المصدر إضافة معنوية لا لفظية . وذلك لتعذر تقدير الانفصال . وهو ما أجمع عليه كل النحاة القدامى^(٧) . ومن ثمة فإذا كان " الصديق " مجروراً وجوباً بعد اسم فهو مضاف إليه . لكن لما كان المصدر يقوم مقام فعل فـ " الصديق " فاعل أيضاً . ولا مانع منطقياً من أن يكون للعنصر الواحد داخل نظام ما أكثر من وظيفة .

لهذا تبيننا إعراب القدامى لفاعل المصدر وهو أنه مضاف إليه لفظاً فاعل محلاً . أما اختزال وظيفة " الصديق " في المضاف إليه فمن شأنه تغييب الفاعل وهو ما يثير مشكل وجود المفعول به المنصوب بعده: " صديقه " .

وعن استغراب الأستاذ الغزي إعرابنا فاعل المصدر " فاعلاً مجروراً بالإضافة " نجيب بهذا القول الصريح لابن عقيل " يضاف

المصدر إلى فاعله فيجره ثم ينصب المفعول نحو " عجبت من شرب زيد الصل " (٨).

ولعل الأستاذ يتفق معنا في أن وظيفة المضاف إليه في الإضافة اللغوية وفي إضافة المصدر غير واضحة لدلالته على الفاعلية أو المفعولية . وهو ما يوجب التفريق بين المضاف إليه المحض في قولك : " كتاب الولد " والمضاف إليه الفاعل في نحو : " نصح الصديق صديقه " والمضاف إليه المفعول به نحو " فهمّ الدرس " والمضاف إليه المفعول فيه نحو " حراسة الثيل " .

وفيما يتعلق بتكوين المصدر والاسم المجرور بعده نواة فإنني لم أعترض على ذلك - خلافاً لما أوهم به الكاتب - بل كل ما في الأمر أنني رفضت ما تقوم به المدرسة النحوية التونسية من تقسيم مثل هذه الجملة إلى نواة وفضلة في عملية الإعراب . وذلك لأن تقسيماً كهذا لا يعد إعراباً إذ الإعراب بيان لوظائف المكونات ليس غير .

والغريب ، هنا ، أن كلامي جاء واضحاً كل الوضوح لكن الكاتب حرفه ثم ردّ عليه محرّفاً متهماً إياي بجهل معنى " النواة " !

المسألة الخامسة : تركيب الشرط

حاول صاحب المقال الدفاع عن مفهوم المدرسة التونسية للمركب باسم الشرط وهو أن جملة الشرط في قولك : " من يجتهد ينجح " تتكوّن من اسم شرط " من " وصلته " يجتهد " بدعوى أن هذه الأداة في الأصل اسم موصول .

والمعلوم أن القدامى فرقوا بين اسم الموصول " من " الذي عدّه ناقصاً فلا يكتمل اسماً إلاّ بصلته كما في قولك " جاء من نجح "

حيث يمكن اختزال المركب الموصولي " من نجح " في اسم فاعل "الناجح"^(١) وبين " من " الاستفهامية التي هي اسم تام كما في قولك " مَنْ جاء ؟ " حيث هي مبتدأ . وكذلك " مَنْ " الشرطية التي عدها ابن هشام اسماً تاماً في مثل الجملة " من يَمُ أَمُ معه " حيث هي مبتدأ وخبرها فعل الشرط لا فعل الجواب ولا فعلاً الشرط والجواب معاً^(٢) . والذي يدعم رأي القداسي في أن " من " الشرطية اسم تام هو أنها تتضمن عامل الجزم الذي يصل في فعل الشرط . ومحال أن يُختزل العامل في المفعول ليكون وإيأه اسماً واحداً ...!

لذلك فـ " مَنْ يجتهد " مركب إسنادي اسمي يتكوّن من مبتدأ هو " من " وخبره وهو " يجتهد " لا من موصول وصلته كما زعم السيد ثامر القرني .

فإذا امتنع أن يكون " يجتهد " صفة لأن " من " معرفة أو حالاً لأن المقام مقام شرط لا مقام حالية فالاحتمال الوحيد الممكن هو أن يكون خبراً ...

وليس ثمة مانع من أن يكون هذا المركب الإسنادي مبتدأ للجملة الشرطية كلها لأن النحاة ذكروا ثلاثاً وعشرين حالة يبدأ فيها بالنكرة فلم لا تكون هذه الحالة الرابعة والعشرين ؟

والواضح في كلام صاحب المقال أنه غير مطلع على قضية "الشرط " في المصادر والمراجع النحوية العربية . وإلا فمفسر استفراجه تحليلي للجملتين " من يجتهد ينجح " و " من تنهر يَنَقَم عليك ؟ " .

انظر مثلاً ما قاله ابن هشام في اسم الشرط " مَنْ " :

" إن وقع بعدها فعل قاصر فهي مبتدأة نحو " مَنْ قام " ونحو " من يَمُ أَمُ معه " والأصح أن الخبر فعل الشرط لا فعل الجواب وإن وقع بعدها فعل متعد فإن كان واقعاً عليها فهي مفعول به نحو " من يَضِلُّ

الله فلا هادي له " وإن كان واقعاً على ضميرها نحو " من رأيتك " فهي مبتدأة... (١١).

ونجد المذهب نفسه في إعراب مثل هذه التراكيب عند محمد التونجي وهو معاصر وذلك في قوله : " تعرب " من " الشرطية مبتدأ إن كان فعل الشرط متعدياً استوفى مفعوله : " من يصل سوءاً يجزيه " ومفعولاً به إذا كان فعل الشرط متعدياً ويحتاج إلى مفعول به " من تكابل أقابل " (١٢).

وهل يخرج إعرابي الذي استغربه الأستاذ ثامر الغزي عن هذا الاتجاه الغالب لدى القدامى والمحدثين ؟!

على أن ما يدعو إلى الاستغراب فعلاً هو خلطه بين المركب باسم الشرط والمركب بالموصول الاسمي وقد فرّق بينهما القدامى نظرياً تاماً معتبرين اسم الشرط معادلاً لاسم الاستفهام في اللتمام وواصفين اسم الموصول بالناقص الذي لا يكتمل اسماً إلا بصلته . وفي هذا يقول ابن يعيش متحدثاً عن " ما " الشرطية المطابقة من حيث الإعراب لـ " من " الشرطية :

" إن كان الشرط فعلاً غير متعدي كان الموضع رفعاً بالابتداء نحو : ما أقم أقم " و " ما نقم أضرب " كما أنها في الاستفهام كذلك وإن كان متعدياً كانت منصوبة الموضع به ... كما أنها في الاستفهام كذلك " (١٣).

ثم إن الذي يحمل على الاستغراب أكثر من هذا أن الكاتب يخلط بين الجملة التامة والتركيب الإسنادي الفرعي وذلك في قوله إن التركيب الإسنادي يستوجب الإفادة غير المتوفرة في " من يجتهد " . فالتركيب الإسنادي يكون مفيداً إذا جاء جملة نحو : " نجح صالح " أو " البحر هائج " أما إذا كان تركيباً إسنادياً فرعياً فما هو مفيد بالضرورة وفي ذلك يقول ابن هشام : " تسمعون يقولون جملة الشرط ، جملة الجواب ، جملة

الصلة وكل ذلك ليس مفيداً فليس بكلام^(١١). فبأي حق تشتط في التركيب الإسنادي الفرعي أن يكون مفيداً؟ إنما شرطه أن يشتمل على مسند ومسند إليه وكفى!

ولعلّ الحجّة الأكثر إقناعاً التي ستمنع الأستاذ مستقبلاً من الاستمرار في الخلط بين اسم الشرط الموصولي واسم الموصول هو أن الجملة التالية:

"من يكرمني أكرمه" يجوز في فعلها الجزم والرفع ورفع الأول مع جزم الثاني. فلي الحالة الأولى "من" شرطية وفي الحالة الثانية موصولة وفي الحالة الثالثة استفهامية.

يقول ابن هشام في هذا الصدد: "تقول: "من يكرمني أكرمه" فتحتمل "من" الأوجه (التالية): فإن قدرتها شرطية جزمت الفعلين أو موصولة رفعتها أو استفهامية رفعت الأول وجزمت الثاني^(١٢).

"فمن" الموصولة يمكن اختزالها فيما بعدها فتقول: "المكرم إني أكرمه". لكن مثل هذا الاختزال لا تقبله العربية إذا كانت "من" شرطية إذ لم يرد في أي نص قديم ولم يشر إليه أي معجمي أو نحوي. ولما صح ذلك ثبت أن جملة الشرط ليست، بأي حال، صلة. إنما هي - كما قال القدماء وتابعناهم نحن في ذلك - خبر."

ولا أتوقف عند ما رعه الكاتب عن وجود تناقض بين اعتباري المركب بحرف الشرط "مفعولاً فيه للمكان والزمان معاً" ثم مفعولاً لا يفيد الشرط لأنّي لا أقطع بصحة الرأي الأول بل لأوردته لمجرد الدعوة إلى مزيد من البحث عن حل لهذه الإشكالية. وكلامي، هنا، جاء واضحاً جداً أيضاً، لكن الكاتب - سامحه الله - أصرّ على وجود تناقض فيه.

المسألة السادسة : المركب التوكيدي :

حاولت ، في هذا الباب ، أن أجد حلاً للمركب بالتوكيد اللفظي كما في قولك " جاء جاء الولد " غير الحل الذي ارتأه جمهور النحاة وهو أن الفاعل هنا للفعل الأول فيكون الفعل الثاني وفاعله المضمر عندلذ جملة اعتراضية^(١٦).

والحل الذي اهتمت إليه هو أن الفعل الثاني ليس فعلاً حقيقياً بل لغواً أي تركيباً صوتياً وظيفته تأكيد الفعل الأول بالتكرار . وبذلك يمكن إعراب " جاء جاء " فعلاً مؤكداً أي مركباً توكيدياً يتألف من مؤكد (الفعل) وتوكيد (اللفظ). ووظيفة هذا المركب الجامع بين الفعل واللفظ هو فعل واحد لا فعلان .

لكن صاحب المقال لم يفهم هذا المقترح فاتهمني بأنني " أخلط بين شروط استقلال التركيب الإسنادي وعلمه " و" بالتغافل " عن أن الفاعل لا يكون لفظين " مع أنني أوضحت في كتابي أن في الجملة المذكورة فعلاً واحداً هو " جاء " الأول وأن الثاني هو بمنزلة الصدى الصوتي له .

المسألة السابعة : إعراب " دكاً دكاً " في قوله تعالى " كلا إذا دكت الأرض دكاً دكاً ... " (سورة الفجر) :

ذهب الكاتب إلى أن وظيفة المركب " دكاً دكاً " ، هنا ، مفعول مطلق لا حال . وتجدر الإشارة ، في هذا الصدد ، إلى أن النحاة القدامى ذهبوا المذهب الثاني لأن المقصود في الآية الكريمة ليس الشدة بل وقوع الحدث على مراحل . ومثل ذلك في قوله تعالى : " وجاء ربك والملائكة صفّاً صفّاً " (المورة نفسها) .

المسألة الثامنة : المركب الحالي :

ذهب صاحب المقال إلى أن المركب الحالي يتكوّن من صاحب الحال والحال مطلقاً وتبعاً لذلك فلا توجد حال " مفردة البتّة " .

لا مانع عندي من قبول هذا التأويل لأن ارتباط الحال بالفعل في مثل هذا الإعراب يبقى ضمناً كما أنّه يقدم حلاً لمشكل بيداغوجي وهو وجود ثلاثة أنواع من الحال : الحال المفرد والمركب الحالي والمركب بواو الحال .

المسألة التاسعة : سوى الاستثنائية :

ذهب الخليل وسيبويه إلى أن " سوى " الاستثنائية بمعنى المكان لأن " المسوى والمسوي والمساء المكان المسكوي ^(١٧) ودلالاتها على الاستثناء مجازية . فإذا قلت : " جاء الرجال سوى علي " فالمقصود هو " جاء الرجال مكان علي أي بدلاً منه " .

هذا الإعراب منطقي . فلم عدّني الكاتب " دوغمالياً " في الأخذ به ؟

أمّا فيما يخصّ اعتباره الجمليتين " جاء الأولاد سوى علي " و" جاء الأولاد إلّا علياً " بمعنى واحد فإنّ هذه المطابقة في المعنى لا تلغي اختلاف الجمليتين من حيث التركيب . ومردّ ذلك إلى أن " إلّا " حرف وسوى " اسم " .

خاتمة

هكذا نرى ، إذن ، أن جل المسائل التي أثارها الأستاذ شامر الغزي قابلة للنقاش ومحتاجة إلى مزيد من البحث والتمحيص وإعمال النظر . ولا نظن كاتبنا قد أجاب عنها الإجابة الشافية . ولذلك تقبلنا نقد الزميل بارتياح وانشراح بالغبين لاسيما أنه ينشره هذا المقال في مجلة 'علامات في النقد' الواسعة الانتشار عربياً قد نقل ، لأول مرة ، المناقشات العلمية التي اعتدنا الخوض فيها داخل الجامعة التونسية إلى فضاء عربي أرحب . وهو ما يتيح لأشقائنا في سائر أنحاء وطننا الكبير فرصة الاطلاع عليها ومشاركتنا فيها .

وفي الختام ، ننهي هذا الرّد بتحديد ثلاثة شروط أساسية يتوقف عليها تقدم المدرسة النحوية التونسية في المستقبل وهي :

- الفصل التام بين ما هو إعرابي تركيبي وما هو تداولي . وقد بدأ هذا الفصل بعد ، لكن ينبغي أن يشارك فيه النحاة درءاً لمخاطر الإسقاط والنقل الحرفي عن المصادر الغربية .

- تعميق المعرفة الأصولية للصيغ والتراكيب العربية على ضوء نتائج الدراسات الحامية السامية .

- الاعتناء من رتبة المنطق الصوري الذي جمّد النحو العربي بعد القرن الرابع الهجري وأفقده طبيعته الوصفية التجريبية الأصلية .

هوامش

- ١ - قطر : أسعد أحمد علي : " تهذيب المفتحة للغوية للعائلي " . دار السؤال للطباعة والنشر . دمشق ط ٣ ، ١٩٨٥ من ص ٨٠ - ٨٧ .
- ٢ - قطر : الأكرابي : " الإصناف في مسائل الخلاف " . تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد . مطبعة السعادة بمصر ١٩٦١ / ٢٣٥ - ٢٤٥ .
- ٣ - قطر مثلاً : Naville (Edouard) : " Evolution de la langue Egyptienne et des langues sémitiques " . Librairie Paul Geuthner. Paris 1920 p. 56.
- ٤ - قطر مثلاً : Fleisch (H) : Introduction à l'étude des langues sémitiques". Adrien Maisonneuve. Paris 1947 p. 38 - 39.
- ٥ - قطر : شرح ابن عقيل . نشر المكتبة الحديثة ودار ابن زيدون . بيروت د. ت ٦٤/٢ .
- ٦ - قطر : سيوريه : " الكتاب " . تحقيق عبد السلام هارون . القاهرة ١٩٦٦ - ١٩٧٧ / ٢٣١/١ - ٢٣٢ وابن جني : " الخصائص " . تحقيق محمد علي أنجار . دار الكتب المصرية . القاهرة ١٩٥٢ / ١٩٩/٢ وابن يعش : " شرح المفصل " : عالم الكتب ومكتبة النهضة . بيروت ١١٨/٢ - ١٢٠ .
- ٧ - قطر : ابن يعش : " شرح المفصل " ١١٨/١ وابن عقيل : " شرح " ٣٢/٢ وابن هشام : " شرح قطر الندى " . تحقيق محيي الدين عبد الحميد . دار إحياء التراث العربي . بيروت ١٩٦٣ ص ٢٥٣ . وقد اشترط هؤلاء القادة وغيرهم في الإضافة للخلافية أن يكون المضاد فيها صفة أي اسم فاعل أو اسم مفعول أو صيغة مبالغة أو صفة مشبهة أو اسم تفضيل .
- ٨ - قطر : ابن عقيل : " شرح " ٦٩/٢ .
- ٩ - قطر : ابن يعش : " شرح المفصل " ١٣٨/٣ .
- ١٠ - قطر : ابن هشام : " مقاييس التبيين " . دار إحياء التراث العربي . بيروت د. ت ٤٦٦/٢ - ٤٦٧ .
- ١١ - المصدر نفسه : ابن عقيل : " شرح " ٦٩/٢ .
- ١٢ - محمد التكنجي : " معجم الألفاظ النحوية " . دار الفكر . بيروت ١٩٨٨ ص ١١٣ - ١١٤ .
- ١٣ - ابن يعش : " شرح المفصل " ٥/١ .
- ١٤ - ابن هشام : " المقاييس " ٣٧٤/٢ .
- ١٥ - المصدر نفسه ٣٢٩/٢ .

١٦ - نظر : ابن هشام : " شرح قطر الندى " ص ٢٩٠ - ٢٩١ .

١٧ - نظر المصدر تلمذ ٢/٣٥٠ وابن يعيش : " شرح المصنوع " ٢/٨٢ .

